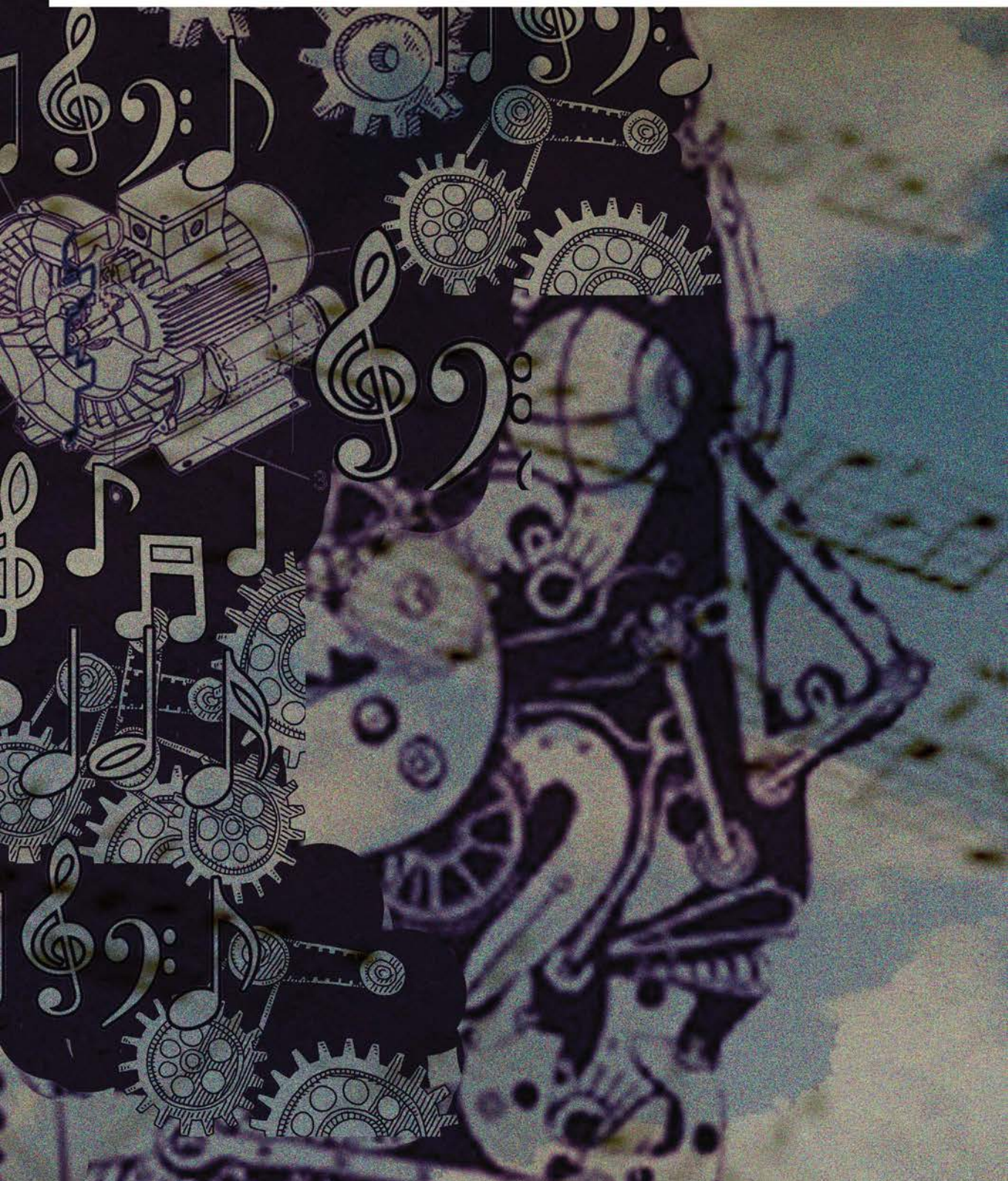




INSTITUTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES

Resonancias

Revista de investigación musical
Vol. 26, nº50, enero-junio 2022





INSTITUTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES

Resonancias

Revista de investigación musical

Vol. 26, nº 50, enero-junio 2022





INSTITUTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES

Nº ISSN 0717-3474

Resonancias - Revista de investigación musical vol. 26, nº 50, enero-junio 2022.

Publicación semestral del Instituto de Música,
Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
Jaime Guzmán Errázuriz 3300. Santiago - Chile.
www.resonancias.uc.cl

Director Resonancias

Alejandro Vera A.

Editora Resonancias

Francisca Meza B.

Comité Editorial Nacional

Natalia Bieletto (Universidad Mayor), Rodrigo Cádiz (Pontificia Universidad Católica de Chile),
Laura Fahrenkrog (Universidad Adolfo Ibáñez), Karina Fischer (Pontificia Universidad Católica de Chile,
Directora del Instituto de Música), Daniel Party (Pontificia Universidad Católica de Chile),
Felipe Otondo (Universidad Austral de Chile), Rodrigo Torres (Universidad de Chile).

Comité Editorial Internacional

Geoff Baker (Royal Holloway, University of London, Reino Unido).
Paulo Castagna (Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil /
Investigador PQ del CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil).
Nicolas Collins (School of the Art Institute of Chicago, Estados Unidos).
Ricardo Dal Farra (Concordia University, Canadá).
Heloísa de Araujo Duarte Valente (Professora titular junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação - UNIP /
Professora colaboradora junto ao Programa de Pós-graduação em Música - USP, Brasil).
Rajmil Fischman (Keele University, Reino Unido).
Rubén López-Cano (Escola Superior de Música de Catalunya, España).
Jóao Pedro Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil).
Raul Renato Romero (Pontificia Universidad Católica del Perú).
Carolina Santamaría (Universidad de Antioquia, Colombia).
Rodrigo Sigal (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, México).
Susan Thomas (University of Georgia, Estados Unidos).
Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid, España).

Colaboran en este número

Daniela Banderas, José Luis Besada, Tamara Bulicic, Ana María Díaz, Victoria Eli Rodríguez, Paul Feller, Daniela Fugellie,
Alejandra García Loera, Juan Pablo González, José Manuel Izquierdo, Miguel López Fernández, Fernando Magre, Daniela Maltrain,
Helena Martínez, Luis Merino, Iván César Morales, Daniel Party, Macarena Robledo, Camilo Rossel, Valentina Salinas, Daniela Sepúlveda,
Christian Spencer, Malucha Subiabre, Hernán Gabriel Vázquez, Alejandro Vera y Leonardo Waisman.

Las opiniones vertidas aquí son de exclusiva responsabilidad de sus autores y autoras.

Diseño y diagramación

Mary Paz Albornoz

Corrección de estilo y normalización

Genaro Hayden (español)
Paulo Castagna (portugués)

Diseño portada

Verónica Barraza

Índices y bases de datos

Web of Science (ISI) – Arts & Humanities Citation Index y Current Contents®/Arts & Humanities; Scopus; Latindex – Catálogo; RILM
– Répertoire International de Littérature Musicale / RILM – Abstracts of Music Literature with Full Text (RAFT); EBSCOhost

Esta revista recibe el apoyo de Bibliotecas UC.

Contacto: resonancias@uc.cl / Tel.: 56-2-23545098 / Fax: 56-2-23545250

Valor por ejemplar: \$6.000

Suscripción anual (dos números) envío certificado:

- Nacional \$15.000.
- América Latina y EEUU US \$40.
- Resto del mundo US \$45.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:

Cuadernos de Arte, Escuela de Arte UC, tel. 56-2-23545265

Apuntes de Teatro, Escuela de Teatro UC, tel. 56-2-23545083, www.revistaapuntes.uc.cl

	ÍNDICE	Páginas
EDITORIAL	Alejandro Vera	9
DOSSIER	Introducción al dossier: “Los festivales de música contemporánea en Latinoamérica como punto de encuentro internacional: redes, discusiones estéticas e ideológicas en la segunda mitad del siglo XX” Daniela Fugellie	11
	Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966 Hernán Gabriel Vázquez	15
	Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990) Iván César Morales	45
	“Por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas”: a virada latino-americana no Festival Música Nova a partir do III Festival de Música de América y España Fernando Magre	77
	América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992) Daniela Fugellie	99
ARTÍCULOS DE TEMA LIBRE	Cuestiones cognitivo-semióticas en torno a <i>Viento de otoño</i> (1998) de José Manuel López López a través del autoanálisis musical José Luis Besada	127
	Un espacio feminizado desde sus orígenes: profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936) Helena Martínez	159
	El sonido como pensamiento. Consideraciones sobre una epistemología moderna de la música Camilo Rossel	187

		Páginas
DOCUMENTOS	Reflexiones hacia un cambio de paradigma sobre el desarrollo de la contralto en el canto lírico Alejandra García Loera	207
DOSSIER DE DOCUMENTOS	Cartas para Carmen: dossier de agradecimiento a la maestra, con cariño Varios autores	217
RESEÑAS	Budasz, Rogério. 2019. <i>Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil</i> . Currents in Latin American and Iberian Music. Oxford: Oxford University Press. (xxi + 476 páginas) Paul Feller	231
	María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, eds. 2021. <i>Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales</i> . Kassel: Edition Reichenberger (XVIII + 546 pp.) Miguel López	237
	Belén Vega Pichaco. 2021. <i>Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)</i> . Granada: Comares, S.L. (XVII + 364 páginas). Victoria Eli Rodríguez	244
	León, Mariana. <i>Danzar, mover nuestra historia. La conformación de la primera comparsa afrodescendiente de "tumbe carnaval" en Arica, Chile</i> . Santiago: Ocho Libros, 2021. Christian Spencer	250
	Laura Fahrenkrog Cianelli. <i>Los "indios cantores" del Paraguay: prácticas y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (siglos XVI-XVIII)</i> . Prólogo de Guillermo Wilde. Colección Paradigma Indicial, 32. Buenos Aires: sb, 2020. Leonardo Waisman	258
AUTORES		261
POLÍTICA EDITORIAL		265

Editorial

La música clásica compuesta desde la segunda mitad del siglo XX ha sido considerada con frecuencia un fenómeno excéntrico y con escasos vínculos con la sociedad. Esta creencia parece relacionarse con otra que asocia la relevancia de cualquier expresión cultural o artística con el número de personas que se interesan por ella: mientras más elevado sea este número, más relevante es dicha expresión. En otras palabras, la relevancia de la música dependería de su masividad. Ya decía Carlos Vega en su artículo pionero sobre la música popular –o lo que él llamó entonces “Mesomúsica”– que esta no era la mejor pero sí “la más importante”, por ser la que más se oía (Vega 1997 [1966], 176). Pero, si bien no puede negarse que el número de auditores o personas interesadas es un dato importante, ni la música ni ninguna otra manifestación humana necesita imperiosamente ser masiva para ser relevante socialmente: basta que tenga valor para una comunidad determinada, que el conjunto de la sociedad le atribuya una función significativa (aun si no llega a comprenderla del todo), o que tenga “efectos contextuales” de algún tipo (Martí 1995).

Los estudios más recientes sobre la música clásica contemporánea y de vanguardia latinoamericana van de la mano con esta perspectiva y la entienden como un fenómeno o práctica con profundas implicaciones sociales, políticas y culturales. Eduardo Herrera, por ejemplo, ha demostrado recientemente que el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) tuvo un impacto significativo en el continente por más de cincuenta años, pese a haber sido una institución fundada en un país específico (Argentina), que tuvo una vida relativamente breve, de solo una década (Herrera 2020).

En esta línea se sitúan también los textos que integran el dossier de artículos dedicado a los festivales de música contemporánea en Latinoamérica que abre este número. Como explica detalladamente en el texto introductorio nuestra editora invitada, Daniela Fugellie, sus autores ofrecen nuevos datos y perspectivas sobre una amplia muestra de eventos de este tipo que fueron realizados en Centro y Sudamérica. Incluso, el artículo de Hernán Gabriel Vásquez estudia los festivales realizados en Washington entre 1958 y 1965, con lo cual trasciende el ámbito latinoamericano. En este y los demás artículos del dossier se hace hincapié en la importancia de determinadas instituciones, la gestación de redes conformadas por territorios o actores específicos, y la vinculación de la música de vanguardia con una identidad latinoamericana, entre otros tópicos de interés.

Coincidentemente con el dossier, y a diferencia de números anteriores de la revista, los tres artículos de tema libre que se publican en esta ocasión están igualmente dedicados a la música clásica o de arte, aunque desde diferentes perspectivas. José Luis Besada analiza en detalle una obra del compositor José Manuel López López, mediante un enfoque ecléctico que integra diferentes perspectivas. Helena Martínez pone en evidencia la fuerte presencia femenina en el Conservatorio de Granada en los quince años anteriores a la Guerra Civil Española. Y Camilo Rossel, desde el ámbito de la filosofía de la música, revisa críticamente algunas ideas bien asentadas acerca del cambio en las concepciones musicales a finales del

siglo XVIII. En su conjunto, tanto estos tres textos como los cuatro incluidos en el dossier ofrecen una mirada renovada y estimulante sobre la música clásica de las Américas y España en diferentes momentos de su historia.

La sección de documentos, por su parte, incluye dos textos muy diferentes. En el primero, escrito desde la perspectiva de una intérprete con vocación investigativa, Alejandra García Loera cuestiona el rol tradicionalmente atribuido a la contralto en el ámbito del canto lírico. El segundo constituye un modesto reconocimiento de esta revista a quien fuera su editora durante una década, con motivo de su reciente jubilación. Me refiero a la musicóloga Carmen Peña, quien, además, fue profesora en el Instituto de Música de nuestra universidad durante un período de tiempo aún mayor. El texto, coordinado por Malucha Subiabre y José Manuel Izquierdo, consiste en un compendio de testimonios de colegas y estudiantes que resultan elocuentes respecto a sus aportes como docente e investigadora, los cuales incluyen, entre otros, el desarrollo de nuevas asignaturas sobre la música en Latinoamérica, así como nuevos datos y perspectivas sobre música y músicos de los siglos XIX y XX. La revista *Resonancias* desea a Carmen lo mejor en esta nueva etapa de su vida, que sin duda será también fructífera e intensa.

El número 50 concluye con una nutrida sección de reseñas dedicada a cinco libros publicados en los últimos tres años. Los temas que abordan son diversos, desde la música escrita del período colonial hasta la música tradicional y popular de nuestro tiempo.

Alejandro Vera

Director

Revista *Resonancias*

Bibliografía

Herrera, Eduardo. 2020. *Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*. Nueva York: Oxford University Press.

Martí, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 1. Acceso: 9 de mayo de 2022. <https://www.sibetrans.com/trans/article/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>.

Vega, Carlos. 1997. "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". *Revista Musical Chilena*, LI (188): 75-96 (publicado originalmente en 1966).

R

Introducción al dossier “Los festivales de música contemporánea en Latinoamérica como punto de encuentro internacional: redes, discusiones estéticas e ideológicas en la segunda mitad del siglo XX”

Daniela Fugellie (editora invitada)

Universidad Alberto Hurtado

El presente dossier reúne trabajos en torno a festivales de música contemporánea desarrollados durante la segunda mitad del siglo XX en Venezuela, Uruguay, Cuba, Brasil, Chile y Estados Unidos. Como hilo conductor, los cuatro estudios se enfocan en la función de estos eventos como puntos de encuentro, en el marco de los cuales se gestaron redes latinoamericanas que propiciaron la circulación de personas, obras musicales y discursos vinculados a la música contemporánea.¹ Desde esta perspectiva, el dossier espera ofrecer una mirada complementaria a las narrativas historiográficas centradas en la creación musical de determinadas naciones, abordando instancias en las que latinoamericanas y latinoamericanos se encontraron, confrontaron las similitudes y diferencias de sus posturas estéticas e ideológicas y afianzaron proyectos colaborativos de un perfil transnacional. En diversos momentos se manifiestan a su vez los límites y tensiones de poder que rodearon a estas iniciativas, y que nos hacen comprender que –lejos de una utópica mirada de la música docta como un espacio apolítico de hermandad de las naciones– la música contemporánea constituyó, sin duda, un espacio de negociaciones en un período de la historia musical que tuvo como trasfondo la Guerra Fría, la Revolución Cubana, diversas dictaduras militares latinoamericanas y, como extensión al mundo iberoamericano, el franquismo.

En su conjunto, los lectores podrán apreciar la centralidad de algunas personalidades, instituciones y proyectos que, si bien no constituyeron el objeto de estudio principal de ninguno de estos textos, influenciaron los sucesos estudiados de diversas maneras. En este sentido, resulta difícil abordar las redes de la circulación latinoamericana desde la década de 1960 en adelante sin reconocer la importancia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) del Instituto Di Tella en Buenos Aires y, desde la década de 1970, de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Clamc) desarrollados en Uruguay, Argentina y Brasil. De igual forma, figuras tales como Guillermo Espinosa, Domingo Santa Cruz, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis y Gilberto Mendes, entre otros, cobran centralidad por su rol de mediadores y gestores de iniciativas internacionales.

En su contribución, Hernán Gabriel Vázquez aborda los festivales de música realizados entre 1954 y 1966 en Caracas, Montevideo y Washington, todos los cuales constituyen reconocidas

1. Los trabajos aquí reunidos fueron discutidos por primera vez en conjunto durante el IV Congreso de ARLAC/IMS (Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, noviembre de 2019), en la mesa temática titulada “Los festivales de música contemporánea en Latinoamérica como punto de encuentro internacional: redes latinoamericanas, discusiones estéticas e ideológicas” y que contó con la participación de Omar Corrado como moderador.

instancias asociativas de la música latinoamericana e interamericana. A través de postulados de la teoría del actor-red, Vázquez identifica personas, instituciones estatales y privadas protagónicas de estos proyectos. Ahondando en sus diversas interrelaciones y negociaciones, el autor demuestra cómo estos festivales, enmarcados en el período de la Guerra Fría, constituyeron un espacio que tensionó intereses diversos y también contradictorios, tanto a nivel estético como político. Iván César Morales aborda un ángulo complementario de la Guerra Fría, al centrarse en festivales de música contemporánea realizados en Cuba entre 1959 y 1990. Si bien diversos compositores latinoamericanos participaron en dichos festivales, destacando la importancia de Casa de las Américas como punto de encuentro, Morales demuestra que el canal de comunicación de Cuba con el resto de América Latina no fue fluido. Así, por ejemplo, tras la Revolución cubana de 1959, la presencia de Cuba se redujo en los festivales de música de Washington – al igual que en los Festivales de Música de América y España en Madrid – a la participación de los compositores Julián Orbón y Aurelio de la Vega, ambos emigrados tras el triunfo de la Revolución. A su vez, Cuba estuvo ausente en el Clacm y la presencia de cubanos fue escasa en los Clamc. Como contraparte, destaca el activo intercambio de los compositores cubanos con sus pares de la Unión Soviética y Europa del Este.

Mientras que en estos dos trabajos el énfasis se encontraba en el espacio hispanohablante, el estudio de Fernando Magre aborda los intercambios del Festival Música Nova de Santos en Brasil, liderado por Gilberto Mendes, con los compositores latinoamericanos. Dicho intercambio se vio nutrido por la participación del compositor brasileño en los ya mencionados Festivales de Música de América y España, experiencia que no solamente le permitió tomar contacto con diversos colegas de América Latina, sino que también fortaleció su sentimiento de pertenencia a una identidad latinoamericana, de la cual la cultura musical brasileña no siempre ha participado. Desde esta vivencia, Mendes sería un actor protagónico de los Clamc, fortaleciendo tanto en este proyecto como desde su propio festival el lugar de Brasil en la vanguardia latinoamericana. Por último, mi artículo aborda la presencia de compositores y obras latinoamericanas en los Encuentros de Música Contemporánea organizados en Chile por la Agrupación Musical Anacrusa entre 1987 y 1992. Como nuevo agente aparece en este trabajo el Goethe-Institut, organismo de la diplomacia cultural alemana que, tanto en Chile como en otros países de la región, apoyó diversas iniciativas vinculadas a la música contemporánea. Este vínculo favoreció la participación de determinados compositores en los encuentros chilenos, muchos de los cuales fueron invitados a estas instancias porque cultivaban lazos con el Goethe-Institut en sus países. Junto con esto, resulta evidente que los intercambios latinoamericanos manifestados en estos eventos se nutrieron de las redes latinoamericanas ya conformadas en las décadas de 1970 y 1980 a través de los Clamc, de los cuales Anacrusa heredó a su vez algunos rasgos programáticos, como la idea de proponer cruces entre la música docta y la música popular y la intención de establecer una propuesta pedagógica pensada desde y hacia América Latina.

Los lectores de este dossier tal vez se verán abrumados con la gran cantidad de nombres de personas, instituciones, obras musicales y eventos que se enumeran en cada uno de los textos. Dichas enumeraciones han sido esenciales a la hora de construir, paciente y meticulosamente, las redes representadas en cada uno de estos textos. Sin duda, los cuatro autores hemos aprendido que escribir sobre redes transnacionales es un desafío, no solamente porque implica el trabajo integrado con fuentes de diversa índole, muchas veces

repartidas en diferentes países. Junto con esto, el ejercicio de contruir un relato histórico-musical en torno a una red de agentes humanos y no-humanos diversos se asemeja a la acción de abrir una rizomática caja de Pandora; cada vez que establecemos una conexión entre personas, instituciones, proyectos y acontecimientos, dichas conexiones parecieran querer guiar nuestra atención hacia nuevas conexiones, en una continua exploración que podría ocuparnos por mucho tiempo. Posiblemente, el mayor desafío al que nos enfrentamos haya sido el de decidir qué conexiones incorporar y cuáles dejar fuera de las redes abordadas. No obstante, la reconstrucción de estas redes ha demostrado ser fructífera, en cuanto nos ha permitido leer los acontecimientos en torno a diversos festivales de música contemporánea, efímeros por naturaleza, desde el trasfondo de un conglomerado de conexiones, desde el cual ha sido posible interpretar las funciones y aportes de determinados proyectos, dándoles así sentido a nuestros rizomáticos relatos. Desde este ejercicio, esperamos haber hecho una contribución al conocimiento de la música latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Agradecemos sinceramente a la revista *Resonancias* por albergar y apoyar con gran profesionalismo todas las etapas de este proyecto, como también a los/as evaluadores/as anónimos/as de nuestros trabajos por sus valiosas contribuciones.

Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966

Hernán Gabriel Vázquez

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

vazquez70@gmail.com

Resumen

Los festivales realizados entre 1954 y 1966 en Caracas, Montevideo y Washington resaltaron en sus enunciados el carácter latinoamericano o interamericano de su convocatoria. Al prestar atención a los repertorios, invitados, organizadores y actividades circundantes a los festivales, dichas categorías geográficas se desdibujan, pues es posible encontrar asociaciones, vínculos y regularidades que señalan tanto tendencias estéticas como estrategias de vinculación regional. Se indaga en las conexiones y asociaciones resultantes durante el desarrollo de los festivales de música con el fin de detectar las tensiones entre los discursos, las acciones y las creaciones musicales en cuanto índices de posicionamientos estéticos. Mediante un acercamiento sociológico, basado en los postulados de la teoría del actor-red y herramientas historiográficas se presentan las relaciones entre los vínculos interpersonales, intereses estratégicos, instituciones y obras musicales (en cuanto actores no-humanos) para dar cuenta de las alianzas o interferencias que posibilitaron el sustento o estímulo de la creación musical de esos años en la región. Las conclusiones a las que se arriba –la injerencia de ciertos actores como mediadores fundamentales ante determinadas controversias– se basan en fuentes provenientes de repositorios localizados en los Estados Unidos, Uruguay y Argentina.

Palabras clave: actor-red, música latinoamericana, interamericano, Guillermo Espinosa, Domingo Santa Cruz, Inocente Palacios.

Associations, disputes and international networks. The management of the music festivals in Caracas, Montevideo, and Washington between 1954 and 1966

Abstract

The festivals held between 1954 and 1966 in Caracas, Montevideo, and Washington highlighted in their statements the Latin American or Inter-American character of their convocation. When paying attention to the repertoires, guests, organizers, and festivals' activities, these geographical categories get blurred since it is possible to find associations, links, and regularities that indicate both aesthetic trends and regional linkage strategies. The connections and associations resulting from the development of music festivals are investigated to detect the tensions between discourses, actions, and musical creations as indexes of aesthetic positioning. Through a sociological approach based on the Actor-Network Theory and historiographic tools, this article studies the relationships between interpersonal

links, strategic interests, institutions, and musical works (as non-human actors). In doing so, it accounts for the alliances or interferences that made possible the sustenance or stimulation of the musical creation during those years. The conclusions reached (the interference of certain actors as fundamental mediators in some key controversies) are based on sources from repositories located in the United States, Uruguay, and Argentina.

Keywords: actor-network, Latin American music, Inter-American, Guillermo Espinosa, Domingo Santa Cruz, Inocente Palacios.

Introducción¹

Entre 1954 y 1966 se realizó una serie de conciertos sinfónicos y de cámara donde compositores e intérpretes de todo el continente americano compartieron un tiempo y espacio en común. Durante poco más de una década, los festivales de música desarrollados en las ciudades de Caracas, Montevideo y Washington concentraron la atención de gran parte de los compositores del continente, así como una porción de los medios de comunicación masiva de ese tiempo. Por definición, estos festivales permitieron un punto de encuentro para el establecimiento o fortalecimiento de redes interpersonales. La cuestión es que estos eventos se produjeron en una época en que gran parte del planeta era sometido a una tracción que impulsaba a los Estados y a los individuos a tomar una posición o a realizar equilibrios sobre la tensa cuerda de la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En el plano regional, la Revolución cubana de 1959 aumentó la tensión entre las grandes potencias para posicionarse ante las naciones latinoamericanas. Sobre esta situación general, los encuentros utópicamente apacibles desarrollados en los Festivales de Música de Caracas, Montevideo y Washington cambian de aspecto según nos acerquemos o alejemos de ellos. Desde cerca, podremos tomar contacto con las coincidencias y enfrentamientos estéticos e ideológicos, mientras que al tomar distancia comenzamos a encontrar una serie de situaciones satélites a los festivales que desdibujan o perfilan las aristas de los agentes que interactuaron en esos tiempos.

A lo largo de este artículo se abordará el estudio de las asociaciones y las controversias producidas en torno a las actividades desarrolladas en los Festivales de Música de Caracas, Montevideo y Washington realizados entre 1954 y 1966. El recorte temporal limita con la realización del primer y el tercer festival de Caracas, dado que los eventos analizados aquí tuvieron lugar entre esos dos hechos. Los festivales de Caracas se interrumpieron luego de 1966 y fueron retomados recién en 1990 con el Festival Latinoamericano de Música, bajo la dirección artística del compositor y director Alfredo Rugeles y la dirección ejecutiva de la compositora Diana Arismendi.² Por su parte, los festivales de Montevideo no tuvieron secuelas

1. Aproximaciones previas a este tema fueron presentadas en 2014, La Habana, en el VIII Coloquio Internacional de Musicología de Casa de las Américas y I Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología; y en 2019, Buenos Aires, en el IV Congreso de ARLAC/IMS. Agradezco a Daniela Fugellie y a Guillermo Dellmans por la lectura y comentarios sobre el borrador inicial, así como a quienes participaron en la evaluación del texto por sus valiosos aportes.

2. Según se indica en su sitio web, el actual Festival Latinoamericano de Música continúa "con la tradición iniciada en 1954 por el Dr. Inocente Palacios..." (Festival Latinoamericano de Música 2021). Previo a "continuar la labor iniciada en los Festivales de Música de Caracas", como indica Rugeles (2003), en 1982 –coordinado por Inocente Palacios– se realizó en dicha ciudad el Primer Festival de Música Contemporánea (Palacios 1988, 176; citado en Astor [s/f], 4). En los primeros veinte años del siglo XXI, según un recorrido por fuentes periodísticas y redes sociales, parece que existen

más allá de 1966, mientras que aquellos realizados en la ciudad de Washington continuaron con una periodicidad irregular hasta 1986.

Sería imprudente indicar que estos festivales fueron una primera iniciativa de actividad conjunta de los compositores en el continente americano. Diversas agrupaciones y festivales tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XX. En gran medida, y generalizando, se trató de asociaciones con un carácter local o nacional que solían vincularse con la actividad regional llevada adelante por Francisco Curt Lange a través de su *Boletín Latinoamericano de Música* y algunas asociaciones llegaron a ser filiales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.³ A su vez, diversos actores y acciones gubernamentales tuvieron mayor o menor injerencia en la región latinoamericana. Se destaca aquí la acción de los Estados Unidos y sus diversas políticas económico-culturales (como la política del buen vecino durante la década de 1930).⁴ A partir de la realización del primer Festival de Música Latinoamericana de Caracas en 1954 la actividad asociativa de los compositores latinoamericanos tomó un nuevo impulso hacia la organización regional. Como se indicó, luego de 1966 las iniciativas latinoamericanas en cuanto a este tipo de festivales se interrumpieron o disgregaron. A lo largo de este trabajo se intenta tener una primera aproximación a algunas de las acciones que motivaron esa interrupción asociativa en Latinoamérica.

En base al estudio de fuentes localizadas en distintos repositorios documentales se presentarán los hechos considerados gravitantes mediante el uso de herramientas conceptuales provenientes de la corriente sociológica conocida como teoría del actor-red (*Actor-Network Theory*).⁵ Entre las nociones principales que se utilizarán se encuentran el estudio de la formación de grupos mediante la detección de controversias, los microprocesos de poder y, principalmente, el carácter de intermediario o mediador de los actores. Aunque se indican algunos aspectos en detalle, se presentará una visión de conjunto con el fin de enfatizar ciertas confrontaciones que tuvieron lugar en aquellos años.

Como indica Mike Michael (2017, 93), para la teoría del actor-red “la ‘sociedad’ está compuesta por humanos (y no humanos) que están alineados en redes de diferente alcance”. Esta teoría, surgida en la década de 1980 a partir de estudios sobre la construcción del conocimiento científico, introduce la noción de actores no-humanos. Así, es posible tomar como variable adicional a la tecnología o a entidades –muchas veces producidas por los seres humanos– que forman parte de o determinan la red de asociaciones. La teoría se enfoca en la diferencia cuantitativa entre las extensiones de las asociaciones de mayor o menor número de actores “en lugar de las características cualitativas entre agentes humanos y estructuras

distintos tipos de festivales en Venezuela con nombres similares, aunque con perfiles estéticos o genéricos diversos.

3. Entre otros, se puede mencionar la existencia de los siguientes grupos, asociaciones y festivales (de diversa continuidad en su vida activa, se indica el año de inicio o realización): League of Composers (1923, EE. UU.), Grupo Renovación (1929, Argentina), Festival de Música de Cámara Panamericana (1937, México), Festival Ibero-Americano de Música (1938, Colombia. Allí, Guillermo Espinosa fue una figura destacada), Grupo Música Viva (1939, Brasil), Grupo de Renovación Musical (1942, Cuba), Agrupación Nueva Música (1944, Argentina), Liga de Compositores (1947, Argentina) y los Festivales de Música Chilena (1948, Santiago de Chile). Agradezco a las personas que evaluaron este trabajo el impulsarme a ampliar la mención de estas agrupaciones.

4. Para introducirse en esta cuestión, véase Hess (2013).

5. Entre quienes iniciaron estudios en esta corriente se encuentran Bruno Latour, Michel Callon y John Law. Para una aproximación general y a sus primeros trabajos puede verse Callon (1984), Callon, Law y Rip (1986), Latour y Woolgar (1979) y Latour (2005).

sociales" (*idem*). Asimismo, el modelo social no se piensa en niveles con diferentes grados de profundidad, sino que "la sociedad emerge como una red plana de asociaciones" donde "lo social es visto como el resultado de procesos heterogéneos" (*ibidem*, 94). En cuanto objeto de estudio, lo social es reemplazado por las relaciones sociales. Precisamente, Bruno Latour (uno de los autores que establecieron la teoría) utiliza la expresión "sociología de las asociaciones" (2005, 23) para denominar este tipo de estudios. Como se indicó anteriormente, entre las nociones que plantea Latour y que serán útiles para el presente trabajo se destaca el *estudio de la formación de grupos*. Durante su formación, los "grupos dejan muchos más rastros a su paso que las conexiones ya establecidas" (Latour 2005, 52). Y esas huellas son las *controversias* que se suscitan durante el surgimiento o la disolución de los grupos. Las controversias se hacen evidentes en los discursos de las personas, pues "todos [los grupos] necesitan personas que definan lo que son, lo que deberían ser, lo que han sido" (2005, 53). Esta metodología de "rastrear las relaciones sociales utilizando las inesperadas huellas dejadas por las controversias acerca de la formación de grupos" (2005, 70), permite detectar los *microprocesos* de relaciones de poder entre los muchos voceros que hacen posible la definición durable –o no– de los grupos. Estos voceros podrán ser caracterizados como *intermediarios* o como *mediadores*. Intermediario es "lo que transporta significado o fuerza sin transformación" (Latour 2005, 63). Aunque internamente esté compuesto por muchas partes, el intermediario funciona como una unidad y su información es estable, predecible. Por el contrario, los mediadores "transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar" (*idem*). El ejemplo que ofrece Latour compara el funcionamiento de una computadora con la oralidad humana. Como intermediario, la computadora representa un ejemplo complejo con un resultado predecible, mientras una conversación banal puede dar lugar a mediaciones, al surgir de pasiones u opiniones de los hablantes. En sentido opuesto, una computadora defectuosa se tornaría en un mediador (con poder transformador impredecible) y un panel académico sofisticado pero predecible y poco interesante sería un intermediario. La función de intermediario o de mediador de los actores será de utilidad para detectar las relaciones de poder –entendido como resultado final de un proceso– en las controversias que se presenten en los diferentes grupos de actores. Además de estos elementos, la noción de actor-red plantea que "un actor es aquello que muchos otros hacen actuar" y que "un actor es un actor-red en primer lugar para subrayar que representa la mayor fuente de incertidumbre respecto del origen de la acción" (Latour 2005, 73-74). En un sentido metodológico, Mike Michael remarca que "un actor-red surge cuando un actor clave alinea con éxito una serie de otros elementos que cumplen las órdenes de ese actor clave" (2019, 234).⁶ En ese sentido, el poder mediador de un agente se manifiesta a través del establecimiento o transformación de asociaciones, de actores-red.

Mediante la utilización de las herramientas descritas se explorará la función encarada por los actores durante la realización de los festivales indicados previamente a partir de las fuentes que se han podido consultar en diversos repositorios. Principalmente, se ha tenido acceso a la denominada "Colección Guillermo Espinosa" en la Jacob School of Music de la Universidad de Indiana;⁷ se consultaron documentos pertenecientes a Héctor Tosar y Lauro Ayestarán en

6. Las traducciones publicadas al castellano de la expresión actor-network utilizan la literalidad "actor-red". Otra posible traducción (tal vez aplicable a la cita indicada) es la de "red de actores" que puede colaborar en la comprensión de esta noción.

7. Durante la estancia en la Universidad de Indiana, octubre de 2011, la Colección Guillermo Espinosa se encontraba en un período inicial de procesamiento, por lo que solamente se tuvo acceso a una porción limitada de documentos. Principalmente se consultó documentación impresa y, de manera muy parcial, se tomó contacto con la serie epistolar.

el Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” de Montevideo; el Archivo Sonoro de Radiodifusión Nacional del Uruguay; y algunos documentos presentes en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Desde la musicología se estudiaron distintos aspectos de cada uno de estos festivales y con distinto grado de profundidad. Los festivales de Caracas recibieron una reconstrucción documental muy detallada, los realizados en Washington tuvieron una aproximación panorámica y, por último, se destacó el potencial documental existente para los eventos de Montevideo.⁸ En esta oportunidad se realizará un estudio en conjunto de la serie de festivales y esto, sumado a la documentación consultada, permite sostener las siguientes hipótesis. En primer lugar, que a inicios de la década de 1950 existió una voluntad de internacionalización mancomunada, asociativa, por parte de un conjunto de compositores latinoamericanos. Esta actividad asociativa tomó como modelo, entre otros, a los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, y se realizaron gestiones privadas y estatales para lograr tal objetivo. Y en segundo lugar, que el director de orquesta Guillermo Espinosa cumplió un rol de mediador fundamental en el accionar asociativo de todo el continente americano, propiciando la concreción de algunas actividades e interfiriendo en la agencia que llevaron adelante compositores, educadores y musicólogos de Latinoamérica y el Caribe.

2. Los Festivales (Interamericanos) de Música (Latinoamericana)

Los eventos que analizo tuvieron lugar en 1954 durante el Festival de Música Latinoamericana de Caracas; en 1955 con el Concierto Sinfónico de Música Latinoamericana Contemporánea realizado en Montevideo por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (el Sodre); en marzo de 1957 durante el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas; en septiembre del mismo año (1957) en el Primer Festival Latinoamericano de Música de Montevideo; en 1958, 1961 y 1965 con el First, Second y Third Inter-American Music Festival de Washington; luego en marzo de 1966 durante el Segundo Festival Latinoamericano de Música de Montevideo y, por último, en mayo de 1966 en el Tercer Festival de Música de Caracas (junto a un Congreso Internacional de Música).

A continuación, se indica la lista con el detalle de los días en que tuvo lugar cada evento:

- 1954 - Festival de Música Latinoamericana de Caracas (22/11 a 10/12/54)
- 1955 - Concierto Sinfónico de Música Latinoamericana Contemporánea, Montevideo (26/03/55)
- 1957 - II Festival de Música Latinoamericana de Caracas (19/03 a 06/04/57)
- 1957 - I Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (18/09 a 29/09/57)
- 1958 - 1st Inter-American Music Festival, Washington (18 a 20/04/58)
- 1961 - 2nd Inter-American Music Festival, Washington (22 a 30/04/61)
- 1965 - 3rd Inter-American Music Festival, Washington (07 a 12/05/65)

8. Entre los textos que abordaron el estudio de los festivales aquí tratados cabe mencionar: sobre los festivales de Caracas, los trabajos de Miguel Astor (2007; 2008; s/f); sobre los festivales de Montevideo, el artículo de Fabricia Malán Carrera (2019); y sobre los festivales de Washington, Carol Hess (2013) realiza una aproximación general en parte del capítulo 6, centrado en la figura de Ginastera. Para un estudio de mayor alcance sería necesario tener acceso a fondos que por el momento no se han podido consultar directamente: la documentación considerada “sensible” en la Colección Guillermo Espinosa (Indiana University), el epistolario de Domingo Santa Cruz (Biblioteca Nacional de Chile) y los Archivos de los Festivales de Música de Caracas (aparentemente conservados en la Biblioteca Nacional de Venezuela).

1966 - II Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (01 a 10/03/66)
1966 - III Festival de Música de Caracas y Congreso Internacional de Música
(06 a 18/05/66)

Al total de ocho festivales agrego el concierto sinfónico de 1955 en Montevideo porque se relaciona directamente con las actividades realizadas en el festival de Caracas de 1954.

2.1 De compositores, musicólogos, críticos y diplomáticos (actores humanos)

Durante la tercera mesa redonda realizada en las jornadas del festival de 1954 se constituyó la Asociación Interamericana de Música, cuyos fines –centrados en fortalecer lazos entre personas vinculadas a la música en América, el encargo de obras y la organización de festivales y concursos– se asemejaban a los de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.⁹ Fundada el 9 de diciembre de 1954, en la asamblea constituyente se nombraron los cargos de la Asociación: Inocente Palacios, presidente y delegado de Venezuela; Domingo Santa Cruz, vicepresidente y delegado de Chile; Aaron Copland, consejero y delegado de los Estados Unidos de América; Heitor Villa-Lobos, consejero y delegado del Brasil; Enzo Valenti Ferro, consejero y delegado de Argentina; Guillermo Espinosa, delegado de Colombia; Harold Gramatges, delegado de Cuba; Héctor Tosar, delegado de Uruguay; y Héctor Campos Parsi, delegado de Puerto Rico. La función de los delegados sería la de organizar sus respectivas secciones nacionales, las cuales presidirían. El espíritu de unidad continental, o al menos de intercambio y conexión, que estuvo presente en este primer Festival Latinoamericano puede detectarse por la presencia y participación activa de compositores no latinoamericanos, como Copland y Virgil Thomson de los Estados Unidos.¹⁰ El Concierto Sinfónico de Montevideo, en 1955, se realizó con motivo de la 1^{ra} Reunión Pro Intercambio Musical Americano. Los invitados de honor fueron Alberto Ginastera y Enzo Valenti Ferro (por Argentina), Camargo Guarnieri (por Brasil), Domingo Santa Cruz y Alfonso Letelier (por Chile) y el presidente de la Asociación Interamericana de Música, Dr. Inocente Palacios (por Venezuela). Esta reunión funcionó como una asamblea de la Asociación Interamericana de Música. Así lo indican las cartas de Domingo Santa Cruz enviadas a Lauro Ayestarán, donde agradece haber recibido copia de las resoluciones y señala que la sección chilena piensa cumplir con “el programa

9. Esto fue destacado por Aaron Copland en su intervención del 6 de diciembre de 1954, durante las discusiones de la segunda mesa redonda (F54Doc0002, pág. 37, “Versión taquigráfica”, en Astor 2008). Fundada en 1922, en Austria, la International Society for Contemporary Music (ISCM, SIMC o IGMN según sus tres idiomas oficiales) continúa activa mediante la realización de los World New Music Days –festival anual de la ISCM– y, desde 1991, con la publicación de la *New World Music Magazine* (más información disponible en <https://iscm.org>).

10. Otra participación no latinoamericana en por lo menos la primera mesa redonda del festival y que introduce un posible interés en un referente de las llamadas vanguardias históricas, fue la de Gertrud Kolisch Schönberg y Nuria Schönberg, viuda e hija de Arnold Schönberg, respectivamente (en Astor 2008, F054DOC0001). Gertrud administraba el legado de Arnold y, años después, fundó la editorial Belmont Music Publisher, dedicada a la obra de su esposo (para más información consultar los sitios web del Arnold Schönberg Center –<https://www.schoenberg.at/>– y de Belmont Music Publisher –<http://www.schoenbergmusic.com/>–). Además del interés directo en cuestiones estético-musicales, la presencia de Copland y la viuda e hija de Schönberg puede haber tendido lazos hacia la composición con doce sonidos. Desde 1950, Copland actuó como un difusor de la composición con doce sonidos y adoptó esa técnica (DeLapp-Birket 2008). Aunque es necesario resaltar la distinta recepción de la composición con doce sonidos producida en esos años en los Estados Unidos (antisoviética) y en Latinoamérica (donde la mayoría de los difusores y maestros de dicha técnica fueron comunistas o cercanos a la izquierda).

de Montevideo”.¹¹ Como se verá más adelante, el ánimo inicial de Santa Cruz hacia la nueva Asociación poco a poco contrastará con la actividad y resultados en los años sucesivos.

En 1957 se concretaron el II Festival de Música Latinoamericana de Caracas y el I Festival Latinoamericano de Música de Montevideo. A pesar del título de los festivales, el de Caracas tuvo características más americanas o interamericanas debido a la inclusión de obras de compositores norteamericanos en un programa netamente sinfónico. En Montevideo, en tanto, se presentaron obras orquestales y música de cámara y todos los compositores e intérpretes participantes provinieron de América Latina –salvo la participación del armenio-soviético Aram Khachaturian como jurado en la etapa eliminatoria del concurso–.¹² Esto nos muestra las tensiones –recurrentes– a la hora de plantear límites, alcances e intentos de definiciones en el continente americano.¹³ Además, también surgieron tensiones que impactaron entre los gestores de los festivales, lo cual será presentado más adelante en la tercera sección.

Hubo diferencias que considero importantes entre los festivales de Washington y aquellos realizados en Caracas y Montevideo. Mientras que en estos últimos el financiamiento que permitió la realización de los festivales fue principalmente local (mecenas individuales, en Caracas, o el Estado, en Montevideo), en Washington el financiamiento provino de corporaciones privadas y entidades intergubernamentales (específicamente la Organización de Estados Americanos, OEA).¹⁴ Por otra parte, los formatos fueron diferentes. En Caracas y Montevideo se optó por un modelo similar al de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea: un concurso de obras con distribución de premios por un jurado internacional, una serie de conciertos con obras seleccionadas (más las obras premiadas) y actividades destinadas a encuentros para discutir temas específicos (similares a un congreso de compositores).¹⁵ Los festivales de Washington tuvieron, en cambio, según el testimonio de Malena Kuss, un “carácter más político”: ¹⁶ la mayoría de los conciertos se realizaron a

11. Correspondencia de Domingo Santa Cruz a Lauro Ayestarán, 12/5/1955 y 25/8/1955 (Archivo Lauro Ayestarán, CDM 1.2.12.2.126, Caja 126).

12. Se desconoce si la inclusión de Khachaturian en el jurado de selección de obras (luego hubo un jurado que escuchó y evaluó para entregar los premios) tuvo intenciones políticas expresas. Su obra era conocida en la zona del Río de la Plata, aunque valorada de manera dispar como puede leerse en la crítica de Enzo Valenti Ferro publicada en el número 194 de *Buenos Aires Musical*, un mes antes de que se desarrollara el festival en Montevideo (Valenti Ferro 1957b). En el plano de la especulación, la convocatoria a Khachaturian pudo deberse a vínculos personales o afinidades estéticas con los compositores que participaron en la organización.

13. Entre otros posibles ejemplos y antecedentes, las tensiones y planteos ante la idea de la unidad continental en la música pueden encontrarse en la revista *Música de América* (véase Wolkowicz 2012) o en los artículos del *Boletín Latinoamericano de Música* (sobre este punto puede consultarse Lange 1934). Para una aproximación a los términos y conceptualización del latinoamericanismo y panamericanismo puede verse Arpini (2004) y Croce (2009). En cuanto a la construcción de la noción de “música latinoamericana” desde principios del siglo XX véase Palomino (2015 y 2020).

14. La OEA pasó por diferentes denominaciones. En los programas de los festivales se la menciona como “Pan American Union” o como “Organization of American States”.

15. Dan cuenta de esto la organización de los festivales en torno a un grupo de obras ya estrenadas junto a otras presentadas como premier, seleccionadas por un jurado internacional que, a la postre, dictaminaría la distribución de premios. A su vez, los propósitos y organización de la Asociación Interamericana de Música (AIM) muestran la similitud con la SIMC: una junta directiva, socios de distintos países que podrán agruparse en “Secciones Nacionales” y que periódicamente brindarán información sobre actividades realizadas y obras mediante boletines. Esta información está presente en los programas de mano de los festivales y en Astor (2008): “Estatuto de la AIM”, F54DOC0004 y “Circular Nr. 1 de la AIM”, F57DOC0082.

16. Correspondencia personal con el autor, 9 de enero de 2014. El carácter político, entiendo, pudo haber estado en la inclusión mayoritaria de compositores de origen latinoamericano, una diplomacia musical en el marco de las tensiones de la Guerra Fría. Los compositores norteamericanos “clásicos”, como Copland, Cowell o Thompson, no figurarán en los programas sino recién a partir del segundo y tercer festival de Washington.

partir de obras creadas por encargo (con el pago respectivo), no hubo concurso o jurado –aunque sí una “Comisión de encargos” y otra de “Programación”–¹⁷ y el intercambio de ideas parece haberse realizado durante los cócteles o conversaciones informales. Cabe aclarar que en el festival de Caracas de 1966 también existieron algunos encargos de obras. Como veremos luego (Gráfico 4), se torna evidente la extensión de conexiones de los festivales de Washington gracias al patrocinio de organismos gubernamentales, asociaciones privadas, empresas, medios de comunicación y el gobierno de los Estados Unidos.

A esta información general habría que agregar un listado de las personalidades y entidades que favorecieron la realización de cada festival, así como un detalle de las obras interpretadas. Dada la extensión de los datos y los intereses de este trabajo, me enfocaré en destacar los que considero relevantes o tuvieron mayor presencia. En los dos primeros festivales de Caracas el soporte estuvo dado por la Institución “José Ángel Lamas”, creada bajo el impulso de Inocente Palacios,¹⁸ integrante del Consejo Directivo junto a Pedro Antonio Ríos Reyna, Enrique de los Ríos y Alejo Carpentier, quien ocupó el cargo de secretario de los festivales. El directorio general de la Asociación Interamericana de Música compartió, para 1957, algunos nombres que serán recurrentes: Palacios, presidente, con Ríos Reyna, Domingo Santa Cruz y Blas Galindo, vicepresidentes, y José Antonio Calcaño, en la secretaría general.¹⁹ Para 1966, el tercer festival de Caracas contó con el apoyo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, cuya Comisión de Estudios Musicales presidió Inocente Palacios.²⁰ En los encuentros realizados en Montevideo se presentan algunas continuidades con respecto a los eventos de Caracas. Al igual que en la ciudad venezolana, en Montevideo la organización fue sustentada localmente –aunque de manera estatal– mediante las instalaciones y la orquesta del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre) junto a la participación de intérpretes locales o de la región, para los conciertos de cámara. En cuanto a las personas que intervinieron, las continuidades no figuran en la organización directa sino en la reiteración de algunos nombres en las obras del programa y en los miembros de los jurados de los concursos. Hacia 1966, por otra parte, en los festivales se torna notoria la presencia e importancia de la prensa –principalmente de los medios gráficos con representantes en comisiones y con compositores que a su vez ejercen la crítica periodística–.²¹ Los medios de comunicación se destacan principalmente

17. La existencia de estas dos comisiones y la extensión del festival de Washington parece ser la consecuencia de planteos cuyo origen podrían ser motivos, como mínimo, estéticos a partir de los festivales de Caracas y Montevideo. Desde sus reseñas en *Buenos Aires Musical*, Enzo Valenti Ferro –alguien que participó activamente en los festivales previos y de reuniones en Washington– dejó expresamente indicada su disconformidad con la presencia de obras con marcado “regionalismo” (o “sub-música”) y la necesidad de realizar una selección basada en la calidad de las obras y no en la representación de los países. Además, insistió en la variedad de intérpretes (alternar entre diversas orquestas y conjuntos de cámara) y en la corta duración de los festivales: no más de una semana (Valenti Ferro 1957a y 1957c).

18. Miguel Astor (2008, 86) no da mayores precisiones sobre el origen de la Institución “José Ángel Lamas” e indica, “parece haberse constituido únicamente para organizar el Festival de Música”.

19. Datos tomados del programa de mano del Festival Latinoamericano de Música de Caracas de 1954 (Archivo, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”) y de documentos del Archivo de los Festivales de Música de Caracas (F57DOC0081 y F57DOC0083, en Astor 2008).

20. Programa de mano del festival (Colección Guillermo Espinosa, Indiana University).

21. Para esta oportunidad se dejó al margen el estudio de la recepción crítica, principalmente por lo amplio del corpus musical y –sobre todo– la ponderación para realizar el recorte geográfico. A pesar de esto, es posible indicar que el tipo de recepción general –como suele suceder– dependió de los posicionamientos estético-ideológicos de los críticos, sin presentarse diferencias notables entre aquellos que también eran compositores. La mayoría de los compositores ejercían la crítica o tenían experiencia en la publicación de artículos, mientras que se evidencia que los críticos (no compositores) estaban muy bien informados en lo referente a tendencias estéticas y técnicas de composición.

en Montevideo y en Washington.²² En los tres festivales de Washington, desarrollados entre 1958 y 1965, las figuras centrales fueron Gilbert Chase y, sobre todo, Guillermo Espinosa. Aunque con distinta importancia y grado de continuidad, otras figuras transitarán por las distintas comisiones y en torno a Espinosa. En los festivales de 1958 y 1961 existieron dos comisiones musicales: la Comisión de Encargos (*Commissions Committee*), con Gilbert Chase, Charles Seeger y Carleton Sprague Smith en los dos primeros festivales; y la Comisión de Programación (*Program Committee*), integrada por Guillermo Espinosa, Howard Mitchell, Inocente Palacios y Harold Spivacke junto a miembros diplomáticos y académicos. En 1965, al margen de las comisiones de patrocinadores y de la radio y televisión, el tercer festival contó solamente con una Comisión Ejecutiva (*Executive Committee*) donde permanecieron Harold Spivacke y Guillermo Espinosa. Inocente Palacios se mantuvo como integrante de la comisión de patrocinadores. Es necesario destacar que Espinosa actuó como director musical general de los festivales, además de integrar las demás comisiones y, en algunas oportunidades, dirigir los conjuntos orquestales.

Aunque resulta un tanto abigarrado, considero útil tener en cuenta el listado de quienes integraron los jurados de los concursos de Montevideo y Caracas, en contraste con quienes formaron la Comisión de Encargos y Ejecutiva en Washington. En Caracas, durante 1954 estuvieron en el jurado Vicente Emilio Sojo, Adolfo Salazar, Heitor Villa-Lobos, Edgard Varèse (compositor francés-norteamericano) y Erich Kleiber (director austríaco devenido argentino). Para 1957, en el jurado participaron Aaron Copland, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Domingo Santa Cruz y Juan Bautista Plaza. En Montevideo, ese mismo año, el jurado lo integraron Aram Khachaturian, Alberto Ginastera, Domingo Dente, Carlos Chávez, Mozart Camargo Guarnieri, Domingo Santa Cruz y Lauro Ayestarán. Para 1966, el jurado de Montevideo estuvo constituido por Roberto García Morillo, Domingo Dente, Nino Stinco (director de orquesta uruguayo), Aaron Copland, Boris Blacher (compositor de Alemania Federal) y Jos Wouters (musicólogo holandés). Mientras que en el jurado del Tercer Festival de Música de Caracas participaron Roque Cordero, Héctor Tosar y Gonzalo Castellanos. Como mencioné anteriormente, la Comisión de Encargos de obras de los festivales de Washington la formaron los estadounidenses Gilbert Chase (vicepresidente y presidente, Consejo Interamericano de Música), Charles Seeger (exjefe, División Música, Unión Panamericana) y Carleton Sprague Smith (jefe de la División Música de la New York Public Library y director, Instituto Brasileiro, New York University).²³ Para 1965 este comité dejó de figurar y solo se indica una Comisión Ejecutiva formada por Harold Spivacke (jefe, División Música, Library of Congress), John A. Balenger (director adjunto, Oficina de Servicios Financieros de la OEA), Ralph E. Becker (asesor general, John F. Kennedy Center for the Performing Arts), John C. Dreier (exembajador de los Estados Unidos en la OEA), Guillermo Espinosa (jefe, División Música, Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana), Samuel R. Rosenbaum (fideicomisario, Recording Industries Music Performance Trust Funds) y William

22. Por nombrar solo algunos, es notoria la participación, entre otros, de Enzo Valenti Ferro (fundador del periódico *Buenos Aires Musical*), Roberto García Morillo (crítico en *La Nación*), Renzo Massarini (crítico musical de *Jornal do Brasil*) y Juan Orrego Salas (crítico en *El Mercurio*); mientras que para el segundo Festival Interamericano de Washington funcionó un Comité de Radio y Televisión integrado por siete representantes de Estados Unidos y Canadá. Información recopilada de Valenti Ferro (1957) y de los programas de mano de: Concierto Sinfónico de 1955 (Archivo Radiodifusión Nacional del Uruguay), Primer Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (F57DOC0086, en Astor 2008), Segundo Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (Centro de Documentación Musical, Montevideo) y Festivales Interamericanos de Música (Colección Guillermo Espinosa, Jacob School of Music, Indiana University).

23. En los casos de Chase y Sprague Smith, se indican los cargos que ocuparon durante 1958 y 1961, respectivamente.

Sanders (secretario general adjunto de la OEA). Esta última comisión puede confirmar la opinión de Malena Kuss –mencionada anteriormente– sobre el carácter “político” de los festivales de Washington. Según los documentos, mientras que en Caracas y Montevideo parte de las decisiones eran tomadas principalmente por compositores (que representaban una relativa diversidad estética), en la capital estadounidense la organización y los encargos eran llevados adelante por musicólogos con carrera diplomática, representantes de instituciones académicas y miembros de la OEA.

2.2 De composiciones y estéticas (actores no-humanos)

Con respecto a las composiciones, es posible decir que –*grosso modo*– desde 1954 a 1966 los programas de los festivales de Caracas y Montevideo pasaron por una transición desde repertorios más tradicionales hacia obras algo alejadas de referencias nacionales directas y a la incorporación de técnicas y estéticas que dialogaron con producciones contemporáneas de Europa y Estados Unidos. Los festivales de Washington intentaron estar un paso más cerca de la avanzada en la composición de esos años. Pero, en definitiva, al repasar el listado de compositores y obras interpretadas en Washington y en los festivales latinoamericanos, vemos que no fueron tan disímiles y que la diferencia principal residió en el modo en que la prensa local los presentó.²⁴

¿En base a qué categorías podemos estudiar un repertorio de obras tan diverso como el que se presentó en los festivales estudiados? Como en todo análisis, las herramientas a utilizar dependerán de aquello que deseemos localizar. Esta elección no es inocente. Por una parte, tenemos el repertorio seleccionado para cada festival y concierto específico y, por otra, la filiación técnico-estética de las obras que transitaban esos repertorios. William Weber lo indicó claramente en la introducción de *La gran transformación en el gusto musical*: “diseñar un programa de concierto implica necesariamente una serie de acuerdos entre públicos, músicos, gustos y, por extensión, fuerzas sociales. [...] [L]a planificación de un concierto es, por lo tanto, una especie de proceso político” (2008, 11). Precisamente, en el contexto de Guerra Fría en que tuvieron lugar los festivales, cada elección de una obra pudo haber estado cargada de una intención política, o ser una acción política.²⁵ Aunque por una cuestión de economía no se incluirá a las obras en el gráfico posterior sobre mapa de conexiones, gracias a la teoría del actor-red podemos considerar a estas como otros actores no-humanos que formaron parte de las controversias. Las obras, en cuanto índices de posicionamientos estéticos, pueden darnos elementos para discernir la existencia o no de tensiones en torno a cada festival y de los festivales entre sí. Según los testimonios documentales, existieron tensiones que se evidenciaron o se expresaron en el plano estético: por ejemplo, “una encendida polémica [...] sobre la necesidad de intensificar el nacionalismo musical como defensa de la *invasión* del dodecafonismo”, manifestada en el Segundo Festival de Caracas, pero que parece remontarse

24. Por ejemplo, las columnas de Irving Lowens en el *Washington Evening Star*, que destacaban las composiciones seriales que Alberto Ginastera creó para los festivales de Washington (sobre esto véase Hess 2013).

25. Con esta diferencia entre intención y acción política pretendo marcar la diferencia entre el hecho cauteloso de introducir una obra en determinado contexto, en el caso de la intención política, o excluir deliberadamente obras de compositores con determinada nacionalidad o estética musical, para la acción política. Estas son posibilidades resultantes en la recepción del hecho de incluir o excluir ciertas obras en un repertorio. Por supuesto, cada caso debería estudiarse en su particular situación y contexto.

a discusiones acaecidas ya en 1946,²⁶ como indicó Roque Cordero (1977, 164).²⁷ Partes de estas discusiones también se encuentran en la correspondencia y en las transcripciones de las reuniones que tuvieron lugar en torno a los festivales de Caracas y Montevideo.²⁸ Sin embargo, el punto aquí es qué herramienta utilizar para determinar la información estético-técnica que nos brinda cada obra y, así, evaluar el grado de controversia que pudieron suscitar los repertorios interpretados en los festivales estudiados.

Uno de los problemas principales a la hora de analizar el repertorio de composiciones latinoamericanas –y también de las norteamericanas– a mediados del siglo XX es dilucidar qué tan vinculada está una obra (en términos tanto estéticos como políticos) al nacionalismo musical, al neoclasicismo o a una estética relacionada con la composición con doce sonidos.²⁹ Esta cuestión “no será captada con éxito por el mero acto de describir características musicales tangibles”, sobre todo en lo referente al nacionalismo, como advirtió Carl Dahlhaus (1989, 85). Las características estéticas que puedan determinar que una obra se vincula con el nacionalismo musical son un “fenómeno que debe ser estudiado bajo sus propios estándares” (*ibidem*, 86-87). Y es que sobre este punto el propio Dahlhaus indicó la tensión entre el hecho estético de que una obra haya sido creada y recibida con un carácter nacional y la imposibilidad de encontrar evidencias al respecto mediante el análisis estilístico (*idem*). Para intentar salvar esta problemática, aquí se optó por evaluar las obras presentadas en los festivales tanto en base a sus características inmanentes, como al posicionamiento estético de los compositores y a la recepción historiográfica de dichas obras.³⁰ Dada la amplitud temporal y espacial que cubre el repertorio interpretado en los nueve eventos estudiados, en esta oportunidad se recurrió a la caracterización realizada por autores que abordaron tanto en forma panorámica como específica el estudio de la creación musical en el continente americano.³¹ Así, se arribó

26. Según Roque Cordero, la posibilidad de que el dodecafonismo sirviera “de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano” (1977, 164) había sido discutida por el grupo de compositores que participaron de los cursos de verano en el Berkshire Music Center de Tanglewood (Lenox, Massachusetts, USA): Alberto Ginastera, Juan Orrego Salas, Héctor Tosar, Julián Orbón, Antonio Estévez y el propio Cordero (compositores latinoamericanos que figuran en el “Report on the Fourth Season, 1946” del Berkshire Music Center). El Berkshire Music Center fue dirigido por Serge Koussevitzky, mientras que Aaron Copland, Bohuslav Martinu y Nicolai Lopatnikoff fueron los docentes dedicados a la composición en aquellos años (la lista completa de docentes puede verse en Mazzeo y Perry 1946, 4).

27. De un modo elegante pero poco sutil, Cordero expone en su texto una postura a favor de la técnica de composición con doce sonidos y –sin indicar la autoría– pone como ejemplo su *Segunda sinfonía*, la cual fue una de las obras premiadas en el Festival de Caracas de 1957. Estas ideas fueron planteadas tempranamente por Cordero (1959).

28. En las transcripciones de las mesas redondas y gran parte de la correspondencia de Inocente Palacios –sobre todo la carta de Domingo Santa Cruz del 27/9/1959– que pueden consultarse en Astor (2008), en la correspondencia de Lauro Ayestarán (Fondo Ayestarán, CDM, Uruguay) y, sutilmente, en las reseñas de Domingo Santa Cruz (1957a; 1957b) publicadas en la *Revista Musical Chilena* se puede detectar la tensión entre tendencias nacionalistas o folkloristas y corrientes alejadas de ellas tanto técnica como estéticamente. Una amplia discusión sobre este punto es planteada en una publicación de Andrés Pardo Tovar (1958) donde realiza una fuerte defensa del nacionalismo musical. Para algunos, como Cordero (1977, 165), los festivales de Washington solucionaron la controversia a favor de “obras con un lenguaje más contemporáneo”.

29. La expresión “composición con doce sonidos” la utilizo para incluir el universo de composiciones que aplican (en mayor o menor medida) diversas aproximaciones al atonalismo o a algún tipo de organización serial de los sonidos, como se expondrá más adelante.

30. Una herramienta a la que se recurrió de manera parcial fue el estudio de la recepción crítica que obtuvo cada uno de los festivales. Un trabajo de mayor profundidad –por ahora en proyecto– posibilitará incluir este índice entre las variables a analizar con el fin de tener más evidencias para sostener lo dicho.

31. Los principales textos utilizados para aproximarse a la recepción historiográfica fueron: Antokoletz (2014), Aretz (1977), Arizaga (1971), Béhague (1983), Carredano y Eli (2015), Casares Rodicio (1999-2002); Chase (1947; 1958a; 1958b; 1959), Corrado (2010), Donozo (2006), Fanjul (2013), Giro (2009), Gómez Cairo (2006), Hurtado (1953),

al establecimiento de seis categorías a través de las cuales se puede lograr una aproximación a la información estético-técnica aportada por las obras, en cuanto actores no-humanos, a la red de asociaciones que se estableció a lo largo de los festivales. Las seis categorías que expondré constituyen un conjunto posible para describir la conformación de los repertorios. Con seguridad, futuras aproximaciones encontrarán un modo más apropiado de caracterizar las obras. Se trata aquí de elaborar una herramienta con la cual poder analizar las particularidades en la diversidad y no se pretende establecer clasificaciones definitivas.

Por seguir un orden temporal ideal, en base a la obra que inició el Festival de 1954 en Caracas, la primera categoría es *Colonial latinoamericano*³² y en ella se contabilizarán las obras correspondientes a dicho período histórico. Las obras vinculadas a esta categoría implicarían características estéticas relacionadas con tradiciones tonales y modales que podríamos asociar con cierto conservadurismo o revisión de un pasado. La segunda, con poca presencia, es la de aquellas obras con predominio de una estética *Pos/Neo-Romántica* donde prevalece un lenguaje tonal, en un marco de diseño melódico y una organización de la textura cargada de expresividad y lirismo fuertemente vinculados a la segunda parte del siglo XIX europeo. Las categorías más complejas son la *Nacionalista* y la *Neoclásica*. Para considerar una obra como representante de la estética nacionalista o de la neoclásica, se intentó realizar un equilibrio entre la existencia o no de referencias musicales locales, los procedimientos compositivos utilizados y la caracterización historiográfica. Diversos casos ilustran esta complejidad. Por ejemplo, las composiciones de Carlos Chávez suelen presentar fuertes elementos y posicionamientos nacionalistas (como la *Sinfonía India*), pero algunas de sus obras están despojadas de alusiones nacionales y fueron tomadas como cercanas a un neoclasicismo (la *Sinfonía Antígona* o los *Soli 2* y *Soli 3*, por caso).³³ En contraste con Chávez, tomemos el *Pericón* para orquesta de Luis Gianneo, donde se reinterpreta una danza folklórica tradicional de la región del Río de la Plata a la luz de una instrumentación de corte stravinskiano donde no faltan el humor y la ironía. Como en otras creaciones similares, en esta obra de Gianneo –interpretada en 1954 en Caracas– se toman objetos fuera de su contexto, procesados con herramientas *modernas*, con las que “se confirma la idea neoclásica y se refuerza la voluntad de objetividad”. Se “pone en escena la *objetualidad* y la técnica compositiva por sobre la ilusión realista, evocativa o sentimental” (Corrado 2010, 203) que se puede relacionar con el nacionalismo decimonónico (o “primer nacionalismo”, como se lo suele llamar en Argentina).³⁴

Moreno Rivas (1991), Paz (1952; 1971), Restrepo y Palacios (2019), Slonimsky (2005), Straus (2009), Taruskin (2011a; 2011b), Valdés Sicardo (1988).

32. En los párrafos siguientes, dedicados a explicitar el marco adoptado, se resaltan los términos utilizados para la clasificación realizada.

33. Sigo aquí principalmente a Béhague (1983, 198-205, 352-358 y 407-411). Leonora Saavedra (2015a) realiza una deconstrucción de los discursos en torno a la música de Chávez como esencialmente mexicana. Saavedra sostiene que Chávez supo orientar su música “hacia la representación de lo moderno, lo abstracto, lo primitivo, lo indígena, lo mestizo o lo maquinaal desarrollando un estilo polisémico capaz de evocar diversas asociaciones” (*ibidem* 99). Para otros aspectos sobre Chávez puede consultarse *Carlos Chávez and his World*, editado por Saavedra (2015b).

34. Sobre la utilización de materiales obtenidos de músicas tradicionales por parte de algunos de los compositores argentinos y su estudio estilístico se sugiere ver a Corrado (2010, 198-203). En su trabajo sobre la modernidad musical en Buenos Aires, Corrado destaca el “modo en que un material compatible con el empleado por el primer nacionalismo puede ser asumido desde estas nuevas perspectivas” (*op. cit.*, 199): la búsqueda de una objetividad, el tratamiento contrapuntístico, la neomodalidad, la politonalidad. Si pensamos en muchas composiciones de Carlos Chávez, esos elementos de modernidad fueron puestos para crear, y también se recibieron, como ejemplos de nacionalismo musical.

Ante una situación similar –en cuanto a la dificultad de clasificación– nos colocan aquellas obras que, a pesar de utilizar un ordenamiento serial de los doce sonidos, presentan una organización de la textura y diseño motivico derivados del clasicismo, o cuyo material explorado tiene referencias a músicas folklóricas. En lo que respecta a la composición con *Doce Sonidos*, incluí en esta quinta categoría aquellas obras que efectivamente utilizan algún tipo de organización interválica del total cromático (no exclusivamente la técnica serial dodecafónica) y que presentan una estética positivamente alejada del canon clásico. Por último, cuando las obras presentan elementos vinculados con la tradición experimentalista norteamericana, las neovanguardias de las décadas de 1950-1960 –que se distanciaron de procedimientos seriales– o sus autores utilizaron medios electrónicos resolví incluirlas en la sexta categoría: *Experimental*.³⁵ Luego de un rastreo exhaustivo en los programas, la audición y la búsqueda de referencias sobre las obras presentadas, se pudo arribar a los gráficos clasificatorios y tabla siguientes:³⁶


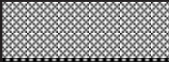



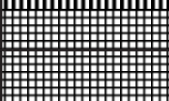
<i>Colonial latinoamericano</i>	
<i>Pos/Neo-Romántica</i>	
<i>Nacionalista</i>	
<i>Neoclásica</i>	
<i>Doce Sonidos</i>	
<i>Experimental</i>	

Tabla 1 / Referencia para los gráficos.

35. Para esta clasificación pretendí deliberadamente no utilizar el término vanguardia, ya que considero es un término algo más complicado que experimental para el contexto de los años cincuenta y sesenta. La expresión *música experimental* supo utilizarse para aludir a diversos procedimientos compositivos a mediados del siglo XX. Uno de ellos fue la creación con sonidos o procesamiento electrónico, posiblemente porque era música originada en *laboratorios* de sonido. Además, las creaciones de Charles Ives, Henry Cowell o John Cage (con la inclusión de elementos aleatorios, entre otros) son algunos de los polos de la llamada música experimental norteamericana. Una aproximación al experimentalismo en los Estados Unidos y su concepto puede encontrarse en Goehr (2015), Nicholls (2004), Nyman (2009) y Schwartz y Childs (1998). Mientras que para el concepto y su aplicación en Latinoamérica véase Alonso-Minutti, Herrera y Madrid (2018).

36. La puesta en acción de *prácticas canónicas* fue otro aspecto que se intentó considerar (en base a lo planteado principalmente por Weber 2011, 50-2). Sin embargo, esta cuestión podría aplicarse no tanto a las obras como a corrientes estéticas o a la prevalencia de algunos compositores.

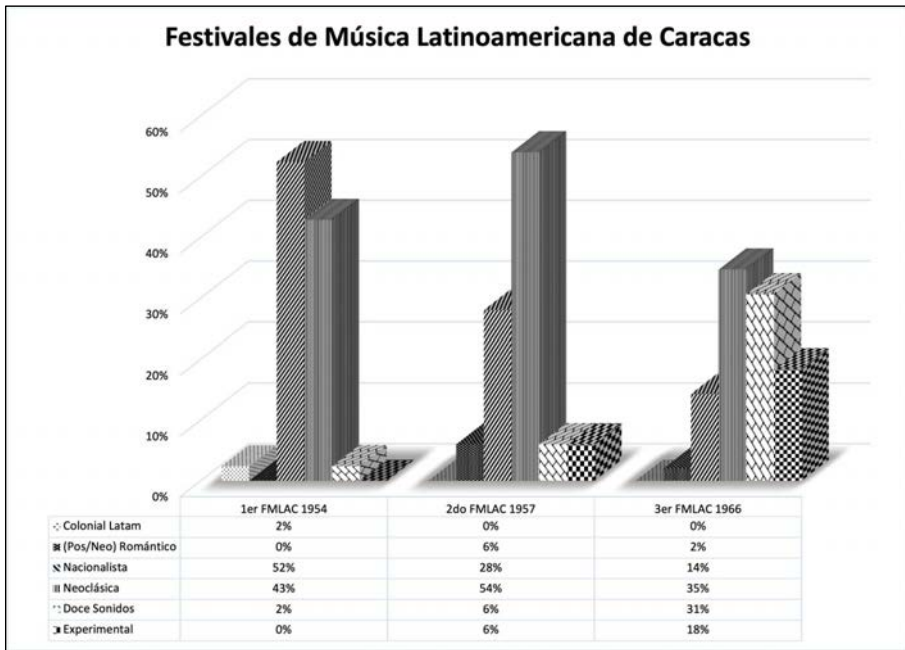


Gráfico 1 / Tipos de obras presentadas en los Festivales Latinoamericanos de Caracas.

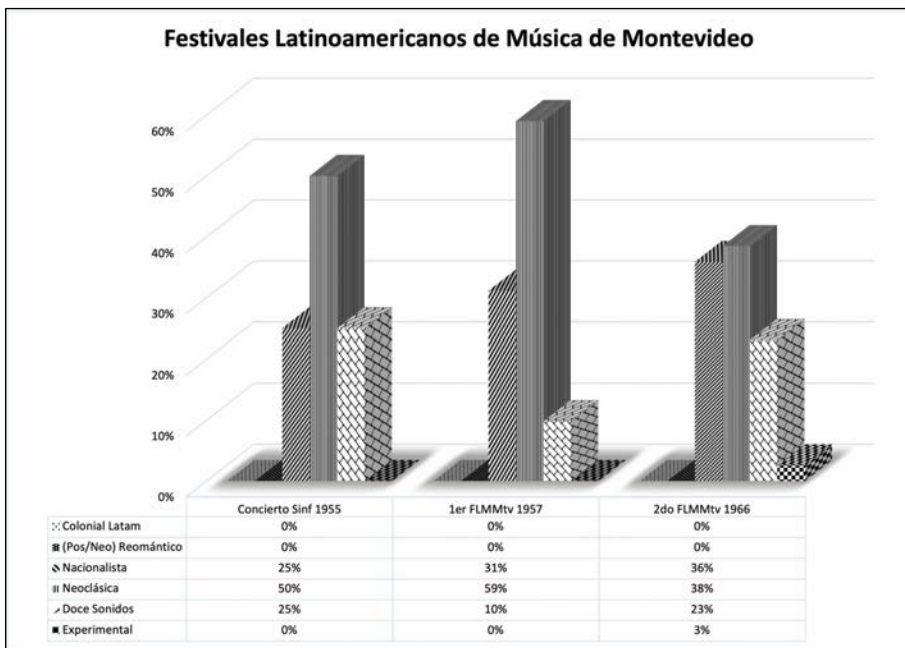


Gráfico 2 / Tipos de obras presentadas en los Festivales Latinoamericanos de Montevideo.

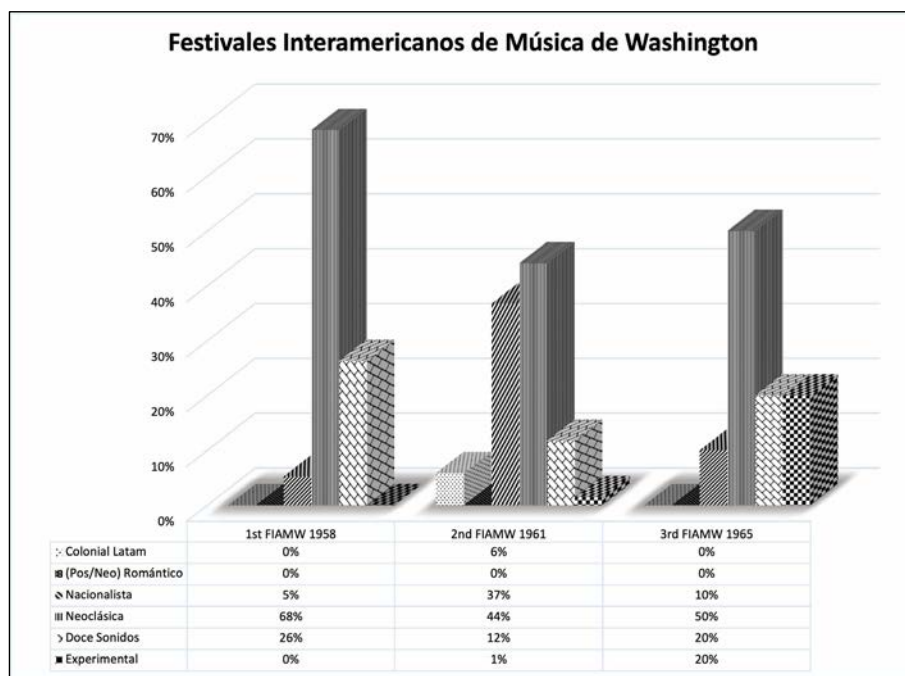


Gráfico 3 / Tipos de obras presentadas en los Festivales Interamericanos de Washington.

	Colonial Latam.	(Pos/Neo) Romántico	Nacionalista	Neoclásica	Doce Sonidos	Experimental
Caracas	0,7%	2,8%	30,5%	44,7%	13,5%	8,5%
Montevideo	0,0%	0,0%	32,7%	51,9%	15,4%	1,0%
Washington	3,1%	0,0%	22,8%	49,6%	16,5%	7,1%
Promedio	1,3%	0,9%	28,7%	48,7%	15,1%	5,5%

Tabla 2 / Porcentajes generales por festival.

Los gráficos de cada festival presentan el porcentaje de obras correspondiente a cada una de las categorías establecidas. El porcentaje, y no la cantidad, permite realizar una comparación tanto entre las ediciones de un mismo festival como entre los distintos festivales. Si se tiene en cuenta la cantidad total de obras presentadas, los números son similares entre sí: en los tres festivales de Caracas se presentaron 141 obras, en los de Montevideo 105 y en los de Washington el total fue de 126. Las diferencias principales se deben a que en la primera edición de los festivales

de Montevideo y de Washington se presentaron muy pocas obras (cuatro en el Concierto Sinfónico de Montevideo y diecinueve en el Primer Festival de Washington). En base a los porcentajes de cada categoría (Tabla 2), la primera evidencia es la supremacía de la corriente neoclásica con casi un 49% del total. El segundo lugar lo ocupan las obras nacionalistas, con cerca del 29% (poco más de la mitad de las neoclásicas), y bastante atrás siguen las obras relacionadas con la composición con doce sonidos y las experimentales. El porcentaje de obras correspondientes al período colonial y aquellas vinculadas al posromanticismo es poco relevante, aunque su mera presencia es significativa.³⁷ En cuanto hechos históricos, lo correcto es comparar los repertorios presentados en los cuatro primeros festivales desarrollados entre 1954 y 1957 –en Caracas y en Montevideo– con el realizado en Washington en 1958. En Caracas se pasó de una situación bastante tradicionalista en 1954 (con preeminencia de obras nacionalistas, más la inclusión de repertorio colonial) a una relación casi opuesta en 1957 (con obras mayormente neoclásicas, casi la mitad de la categoría nacionalistas y un aumento de obras compuestas con doce sonidos y experimentales). Los repertorios presentados en Montevideo, en general, tuvieron un carácter más conservador y homogéneo: obras neoclásicas con alrededor del 46%, con una relación medianamente equilibrada en las obras nacionalistas y de doce sonidos (aunque en 1957 el repertorio nacionalista está en segundo lugar). De manera realmente contrastante, el repertorio del festival de 1958 en Washington apostó por el modernismo: casi un 70% de obras neoclásicas, 26% de composiciones con doce sonidos y solo una obra (un 5%, representado por Heitor Villa-Lobos) vinculada al nacionalismo musical.³⁸ Esta situación prácticamente se revirtió en el segundo festival de Washington de 1961 donde los porcentajes se asemejan más al festival de Caracas de 1954, con la inclusión de obras coloniales y un aumento drástico de repertorio nacionalista.³⁹

Al margen de las tendencias estéticas presentadas, en los dos primeros festivales de Washington, el grupo de compositores latinoamericanos convocados fue muy similar a los de Caracas y Montevideo en lo que respecta a las figuras más reconocidas: Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Blas Galindo, Roque Cordero, Mozart Camargo Guarnieri, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas. Pero resulta interesante cómo de manera temprana fueron convocados Gustavo Becerra (desde 1958), Antonio Tauriello y Mario Davidovsky (ambos desde 1961). La buena recepción de ciertas composiciones por el contexto norteamericano debe entenderse, al margen de los méritos de cada compositor –como los casos de Ginastera o Cordero–, por la difusión y conocimiento tardíos de la técnica de composición con doce sonidos en los Estados Unidos.⁴⁰ Otro punto a tener en cuenta es que, durante el período de la Guerra Fría, en los Estados Unidos era común “asociar al nacionalismo latinoamericano

37. La permanencia de composiciones provenientes del período colonial latinoamericano o con una estética cercana al posromanticismo marcan, en términos de Weber, la acción de prácticas canónicas: la recurrencia de un tipo de repertorio aunque este genere un contraste con el contexto donde se presenta.

38. Aparentemente, estos porcentajes darían la razón a la opinión de Roque Cordero –indicada anteriormente (ver nota al pie 23)– sobre la adopción de un lenguaje más contemporáneo en los Festivales de Washington.

39. Un elemento que, en parte, explicaría las diferencias entre los festivales es la virtual ausencia de compositores venezolanos en Washington (opuesta sobre todo a los organizados en Caracas): un representante de Venezuela tanto en 1958 y 1961, y ninguno en 1965. Este dato podría indicar una controversia importante impuesta por la estrategia interamericana (estética y política) de los festivales de Washington.

40. Sobre este punto es muy esclarecedor el testimonio de George Perle en su libro *The Listening Composer*, en el que da cuenta de lo complejo que resultaba –desde principios de 1930– acceder en los Estados Unidos a las partituras de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, básicamente por la toma de Austria por Hitler. Recién a partir de la década de 1950 fue posible comprar partituras de Schönberg y se pudo tomar mayor contacto con su producción (Perle 1990, 126-131).

con el comunismo” (Hess 2013, posición 283). En sentido opuesto, en Latinoamérica gran parte de los difusores de la técnica de composición con doce sonidos fueron abiertamente antinacionalistas, vinculados al comunismo (cuando no miembros del partido) o a corrientes políticas relacionadas con la izquierda.⁴¹ Es necesario tener presente esta diferencia en el proceso de recepción, tanto a nivel estético como político, producido en los Estados Unidos y en la región latinoamericana para evitar un continuo de malos entendidos e interpretaciones erróneas a las que se puede arribar con una lectura apresurada o literal de las fuentes.⁴²

3. Intereses, emulaciones, voluntades e interferencias

Hasta aquí se presentó parte de la superficie de lo que sucedía en estos festivales, aquello que permanece en los programas de mano. Lo interesante está en la trama privada, sobre todo la correspondencia, que permite una aproximación a las controversias y asociaciones alrededor de estos *eventos artísticos*. Al acercarnos a los detalles de los documentos surge una jerarquía entre los actores a partir de la diversidad de vínculos con los que conformaban una red. Así, se destaca la injerencia que tuvieron Inocente Palacios, Lauro Ayestarán y Domingo Santa Cruz, por un lado, y Gilbert Chase y Guillermo Espinosa, por otro. Estos actores-red sobresalen en dos momentos controversiales que involucran lo que considero dos actores-mediadores.

La cuestión es qué tan relevantes fueron y cómo interpretar las interacciones interpersonales, que han dejado su huella en la correspondencia, para trasladarlas a un plano –si no global– regional y en un lapso temporal que sobrepasa la década. Las herramientas que aporta la teoría del actor-red surgieron de estudios sociológicos centrados en laboratorios, a pequeña escala. Sin embargo, para lograr una perspectiva más amplia, lo que se propone es sumar las interacciones, más los objetos, más el número de conexiones y su respectiva contabilización. En todo caso, “el punto no es que todo sea local, sino cómo algo puede volverse más grande, a través de instrumentos y conexiones” (Asdal 2020, 337). De este modo, al centrarse en los eventos y los actores clave que intervinieron, es posible detectar los actores-red que interactuaron en el desarrollo de los festivales estudiados. En el Gráfico 4 puede verse una representación de las conexiones entre actores-red.

41. Me refiero puntualmente a los casos de Hans-Joachim Koellreutter en Brasil, Juan Carlos Paz en Argentina, Rodolfo Halffter en México y Gustavo Becerra en Chile, entre otros. Un recorrido particular sobre la difusión de la composición con doce sonidos en América Latina lo presenta Graciela Paraskevaïdis, quien destaca la paradoja que enfrentó la música serial latinoamericana en la década del sesenta: “se había convertido en la vanguardia *establecida* contra el nacionalismo y el neoclasicismo” (Paraskevaïdis 1985). Para otra aproximación véase Fugellie (2018a; 2018 b; 2018c).

42. Un aspecto que no se tomará en esta oportunidad es la participación en los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) de compositores latinoamericanos y norteamericanos. Aspecto que revela otro tipo de redes que pudieron impactar en la elaboración de los repertorios. Agradezco a Vera Wolkowicz su colaboración para la consulta de los programas de mano de la SIMC.

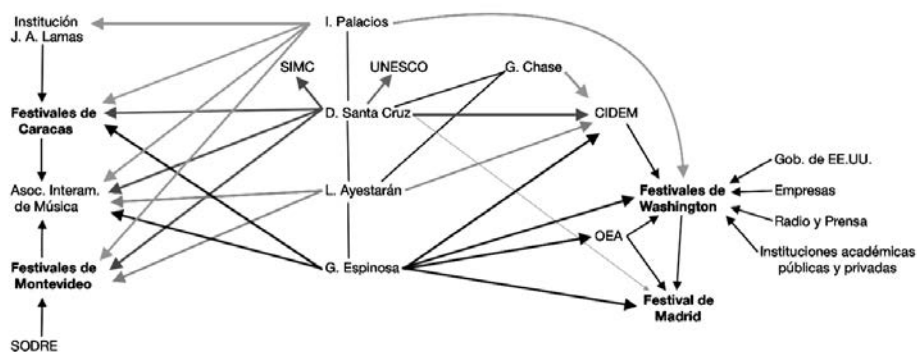


Gráfico 4 / Conexiones entre actores-red.⁴³

Si tomamos como centro de atención a los festivales, el Gráfico 4 muestra un flujo de conexiones con dos situaciones: una donde sobresalen los actores humanos y, otra, donde prevalecen los actores no-humanos. En los festivales de Caracas y Montevideo prevalecen los actores humanos: Palacios, Santa Cruz, Ayestarán y Espinosa fueron actores-red que en mayor o menor modo impactaron en la realización de los festivales. Cada festival tuvo una institución como soporte, las cuales, a su vez –y mediadas por los actores-red–, funcionaron como instancias de creación de otra entidad: la Asociación Interamericana de Música. En cambio, si bien las instituciones son formadas por humanos, los festivales de Washington estuvieron gestados y sustentados por actores-red no-humanos: asociaciones privadas, instituciones educativas, empresas, Estados nacionales y entidades supranacionales. En estas últimas, la figura de peso en el establecimiento de contactos y por sus múltiples participaciones fue Guillermo Espinosa, ya que medió con los vínculos de los otros humanos en el Consejo Interamericano de Música (Cidem). Por otra parte, como veremos, los festivales de Washington fueron parte condicionante del festival de Madrid realizado en 1964.

En las conexiones que se presentan (Gráfico 4) sobresalen las figuras de Santa Cruz y Espinosa. Sin embargo, los puestos que ocupó Santa Cruz en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y en la Unesco (Consejo Internacional de la Música) parecen haber tenido poco o nulo impacto en los festivales realizados en el continente americano.⁴⁴ La conexión musical hacia Europa también la mantuvo Espinosa, quien cumplió un rol importante en la

43. Las líneas (no flechas) que vinculan a las personas indican, hasta donde se ha podido comprobar en base al epistolario consultado, las principales relaciones establecidas. Si existió contacto entre Gilbert Chase y Guillermo Espinosa, el vínculo parece no haber sido en los mejores términos.

44. No es mi intención, en este análisis, menospreciar la figura de Santa Cruz, al contrario. El punto está en que a la luz de los hechos estudiados, su figura quedó en un segundo plano en cuanto mediador de los procesos asociativos. Santa Cruz fue un importante promotor de la vida musical en Santiago de Chile, donde se destaca su labor como gestor y docente en la Universidad de Chile y su Facultad de Bellas Artes. Fue representante de esa universidad en diversos festivales internacionales y llegó a integrar el directorio de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea. Además, para 1956, Santa Cruz fue presidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical. Para más detalles sobre la amplia actividad institucional de Santa Cruz véase Merino (2002, 721-724) y Santa Cruz (2008). Por otra parte, a pesar de su pretensión universalidad o globalidad, las sedes de la SIMC y de la Unesco están en Europa y desde allí suelen surgir las decisiones.

organización del I Festival de Música de América y España celebrado en Madrid del 14 al 31 de octubre de 1964.⁴⁵ El peso de Espinosa en el festival de Madrid estuvo dado, principalmente, por la selección de las obras a interpretar. Este hecho quedó indicado en la consulta realizada a Héctor Tosar:

Estoy empeñado en la dirección musical del Primer Festival de Música de América y España [...]. Los programas incluirán exclusivamente obras de los festivales de Washington. En lo que se refiere al compositor Tosar he propuesto en principio las *Variaciones para piano y orquesta*, con el autor de solista. También podría hacer gestiones para el *Tedeum*. No es posible tocar las dos obras (Carta de Guillermo Espinosa a Héctor Tosar, 23 de enero de 1964. Fondo Héctor Tosar, CDM).⁴⁶

Al parecer, en lo que respecta a la porción americana del repertorio, la intención fue la de *exportar* las obras presentadas en los Festivales Interamericanos.⁴⁷ Esto marca una política de avanzada cultural –o por lo menos la intención de marcar presencia– por parte de Espinosa mediante la extensión de los festivales de Washington hacia Europa.⁴⁸

Junto a Santa Cruz y Espinosa, quien contó con mayores vínculos en el recorte de eventos fue Palacios, aunque en comparación con Espinosa, sus ámbitos fueron bastante delimitados. El rol principal de Palacios fue el de mecenas: fundamental en Caracas, pero un nombre más en la nómina de patrocinadores de los festivales de Washington. Una de las controversias a analizar seguidamente marcará –en base al Gráfico 4– la importancia de la aparentemente equilibrada distribución de conexiones entre la Asociación Interamericana de Música y el Consejo Interamericano de Música. Esta controversia estará determinada, además, por la función mediadora y la agencia de ciertos actores.

En los festivales de Caracas y Montevideo, gracias a las mesas redondas y conferencias realizadas, se propendió hacia un rol mediador que tendió a transformar la realidad de los compositores.⁴⁹ Esto queda destacado en las palabras que pronunció Santa Cruz durante su intervención en la mesa redonda que se realizó el 27 de septiembre de 1957 en el Hotel Nogoró de Punta del Este, durante el Festival de Montevideo:

¿Cuál es la finalidad de los festivales que se realizan? Es decir, si los festivales son como los que se hacen en Europa, para tomar el pulso a la vida musical –que está todo el tiempo cambiando–, por lo tanto, son siempre obras nuevas. O si los festivales son como se pensó el primero de Caracas, para mostrarle al resto del

45. Domingo Santa Cruz tendría un rol importante en el Festival de Madrid, como disertante y vicepresidente de las Primeras Conversaciones de Música de América y España, pero finalmente no pudo asistir (Moro Vallina 2012, 146).

46. La obra seleccionada por Tosar fue el *Te Deum* (Moro Vallina 2012, 152).

47. La selección de obras fue realizada, a partir de los festivales de Washington, por Guillermo Espinosa y Gregorio Marañón. A esa selección se incorporaron dos encargos de obras, uno a Ernesto Halffter (*Canticum in P.P. Johannem XXIII*) y otro a Alberto Ginastera (*Sinfonía de "Don Rodrigo"*), además de obras de compositores españoles (Moro Vallina 2012, 152-153).

48. Para otra aproximación y más datos sobre la relación entre España y los Festivales Interamericanos de Washington véase Payne (2012) y Hess (2019).

49. La capacidad mediadora de las reuniones entre compositores, musicólogos y críticos en los festivales, como se verá más adelante, parece haber quedado nada más que en buenas intenciones que no pudieron desarrollarse en el tiempo.

mundo lo que era la música latinoamericana. [...] O bien si, todavía, el festival puede tener el objeto de promover la creación de obras nuevas. [...] Si nos ponemos de acuerdo en la finalidad de los festivales, yo creo que avanzaríamos un paso fundamental porque ya sabríamos con qué criterio vamos a presentar las obras. [...] Hay cosas que no es necesario explicarlo –está sobrentendido– y que es acercarnos, que es conocernos mutuamente. Creo que eso ya lo estamos haciendo. Y en esto debemos sacarnos el sombrero ante Venezuela y Palacios [...] y a ustedes, a la combinación que se ha establecido entre los festivales de Caracas y Montevideo, que en realidad se ha prestado un beneficio inestimable a la música latinoamericana. [...] Se ha creado un ambiente entre los compositores totalmente distinto al que había antes. Eso no tenemos todavía cómo agradecerlo a Venezuela y a Uruguay (Domingo Santa Cruz, exposición en mesa redonda, Montevideo, 27/9/1957).⁵⁰

Santa Cruz se ocupó de difundir su posición en una extensa reseña crítica sobre los festivales de 1957. Destaco el hincapié que hace Santa Cruz al indicar la “inquietud en los medios oficiales de Washington” (Santa Cruz 1957b, 40) sobre la preeminencia de música latinoamericana en los festivales de Caracas y Montevideo –situación que, según Santa Cruz, no llamaba la atención a “los medios musicales de Estados Unidos” (*idem*)–. Esta diferenciación que marca Santa Cruz –persona con amplia trayectoria en diplomacia internacional– da cuenta del origen político de las “inquietudes” suscitadas en Washington más que en el medio musical norteamericano.⁵¹

Los planteos de Santa Cruz se vincularon, principalmente, con la creación en Caracas, entre 1954 y 1957, de la Asociación Interamericana de Música, entre cuyos objetivos estaba promover la creación y difusión de los compositores del continente. Encabezada por Palacios y llevada adelante por Santa Cruz, como se mencionó anteriormente, esta asociación fue integrada también por Espinosa. La primera controversia surge hacia 1956, cuando se conforma en Washington el Consejo Interamericano de Música (el Cidem) dependiente de la OEA, donde Chase, Espinosa, Santa Cruz y Ayestarán llegaron a ocupar cargos.⁵² Es decir, varios miembros y colaboradores de la Asociación Interamericana de Música creada en Caracas –que se resistía a depender de organismos internacionales–⁵³ ahora integraban otra asociación totalmente

50. Transcripción del autor, tomada del registro original. Agradezco a la Lic. Fabricia Malán la gentileza en la gestión de una copia del registro de la mesa redonda resguardado en el Archivo Sonoro de la actual Radiodifusión Nacional del Uruguay.

51. Una aproximación similar, en lo que respecta a la diferencia entre la recepción en la prensa de Washington y otros centros musicales, se encuentra en el trabajo de Carol Hess (2006).

52. En el momento de su creación, el Inter-American Music Council (Cidem) se denominó “Centro Interamericano de Música”. En las deliberaciones en “mesa redonda” que dieron lugar a su formación, con representantes invitados especialmente por la Unión Panamericana, participaron: Santiago Velazco Llanos (Colombia), Aurelio de la Vega (Cuba), Manuel Herrarte (Guatemala), Jesús Durón (México), Luis Delgadillo (Nicaragua), Roque Cordero (Panamá), Gilbert Chase (USA), Héctor Campos-Parsi (USA, Puerto Rico), Harold Spivacke (USA), Carlton Sprague Smith (USA), David van Vactor (USA), Guillermo Espinosa (USA) y Enzo Valenti Ferro (Argentina). La declaración sobre la creación del futuro Cidem se firmó el 11 de abril de 1956 (Valenti Ferro 1956a). Luego de que la OEA aceptara que la “División Música de la Unión Panamericana” funcionara como Secretaría Ejecutiva, en *Buenos Aires Musical* 172 se indica que se incorporó a Domingo Santa Cruz (Chile), Lauro Ayestarán (Uruguay) y Francisco Mignone (Brasil) a la organización, con lo cual se alcanzó una representación de once países de América (Valenti Ferro 1956b).

53. Entre otros, esta cuestión la planteó muy claramente Aaron Copland en las jornadas del Festival de Caracas de 1954 (Astor 2008).

dependiente de una entidad supranacional. Sumado a esto, el Cidem impulsó la creación de los Festivales Interamericanos de Música (planeados para 1956 pero pospuestos para 1958).⁵⁴ La creación del Cidem, sumada a la falta de respuesta de algunos representantes de países latinoamericanos y a la renuncia en 1957 de Santa Cruz a la vicepresidencia de la Asociación Interamericana de Música, terminó por clausurar el funcionamiento de esta asociación que intentó mediar en la articulación de la actividad musical de la región. En los documentos epistolares consultados se encontraron huellas de esta controversia que se resolvió con el surgimiento del Cidem y el desmembramiento de las voluntades impulsadas por la Asociación Interamericana de Música.

La segunda controversia se produjo hacia dentro del Cidem y se vincula directamente con el rol mediador de Espinosa. Para 1963, el Cidem era presidido por Chase mientras que Santa Cruz y Ayestarán eran primer y segundo vicepresidente, respectivamente. Desde su creación en 1956, Espinosa ocupó el cargo de secretario general del Cidem además de ser el jefe de la División Música de la Unión Panamericana. Esta doble función le permitió actuar en dos planos jerárquicos y de manera autónoma, en palabras de Chase, “según más le convenga a su política del momento, o según los fines o ventajas que [perseguía]”.⁵⁵ En octubre de 1963, Chase –quien luego de ocupar puestos diplomáticos dirigía el Inter-American Institute for Musical Research en la Universidad de Tulane (New Orleans)– resolvió renunciar a la presidencia del Cidem “debido a la imposibilidad de una mayor asociación con Guillermo Espinosa”.⁵⁶ Según la correspondencia de Chase a Ayestarán,⁵⁷ se evidencia un distanciamiento entre los objetivos de Chase –que pretendía impulsar vínculos entre compositores, educadores y musicólogos del continente americano, tanto de la orientación histórica como la etnomusicológica– y los intereses de Espinosa. La injerencia de Espinosa durante los primeros años de la década del sesenta se evidencia en que gestionó los Festivales de Washington como director general musical, impulsó mediante el Cidem la creación de un Centro de Información y Documentación musical en Montevideo (a cargo de Ayestarán),⁵⁸ promovió la instalación de

54. Este hecho produjo fuertes intercambios epistolares entre Palacios, Santa Cruz, Chase y Ayestarán (Astor 2008, 161-164).

55. “Más sobre la crisis del CIDEM”, copia de un informe enviado por Chase a Ayestarán, ca. 20/7/1963 (Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171).

56. Telegrama de Chase a Jaime Posada, secretario para Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, 22/10/1963 (Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171).

57. En el texto “Más sobre la crisis del CIDEM” y en las cartas del 20/7/1963 a Ayestarán y del 22/10/1963 a Santa Cruz, Chase enumera una serie de situaciones en las que Espinosa –gracias a su autonomía ante la Unión Panamericana– complicó los emprendimientos que organizaba Chase desde el Cidem y describe cómo se oponía a los intentos de encuentros interdisciplinarios que Chase tenía en mente junto a Santa Cruz y Ayestarán, principalmente entre musicología histórica y etnomusicología (Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171).

58. En 1940, en Uruguay se formó el Instituto Interamericano de Musicología, con Francisco Curt Lange como director. Esa entidad se formó luego de una serie de encuentros panamericanos. Sin embargo, el instituto solo produjo la publicación del quinto *Boletín Latinoamericano de Música*, centrado en Estados Unidos (Palomino 2020 [2021], 170-173). En 1963, Gilbert Chase se refirió al “Instituto Interamericano de Investigación Musical” en correspondencia a Lauro Ayestarán llamándolo “nuestro instituto” (carta del 20/7/1963, Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). En una carta dirigida a Ayestarán de diciembre de 1963, Espinosa le solicita “volver de nuevo a las actividades proyecto del Centro de Información y Documentación que hemos planeado con la colaboración de la OEA. Dígame si ya le llegaron los primeros paquetes con material” (carta del 16/12/1963, Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). Siete meses más tarde, Espinosa retomó el tema del Centro de Información e indicó que “el proyecto del material para el Centro es una realidad, pero hay que seguir ciertas disposiciones” (carta del 15/7/1964, Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). Al parecer, la vida de ese centro se mantuvo siempre en la instancia de proyecto.

un instituto dedicado a la investigación de música tradicional en Caracas⁵⁹ y logró la creación efectiva en 1966 del Instituto Interamericano de Educación Musical en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, cuyo decano era Domingo Santa Cruz.⁶⁰ De este modo, la aparente intención de trabajar en conjunto que discutían los asistentes a las mesas redondas y asambleas de los festivales de Caracas y Montevideo poco a poco se fue disgregando mediante la acción mediadora de Espinosa en asociaciones relativamente autónomas o con poca vinculación bajo la supervisión general y aporte financiero –es decir, el control– del propio jefe de la División Música de la entonces Unión Panamericana.

4. Palabras finales

Los tres ciclos de festivales estudiados, así como sus derivaciones satélites o polos de atracción, presentan un sinnúmero de hechos, datos y nombres que conscientemente se decidió mantener a un lado para, así, poder hacer centro en la trama de asociaciones que se produjeron. Las herramientas de la teoría del actor-red posibilitaron poner en relación una serie de hechos que una simple enumeración de datos difícilmente permitiría conectar entre sí. El estudio de los repertorios presentados, en cuanto actores no-humanos, deja en claro que hubo diferencias entre los conciertos de Caracas y Montevideo con aquellos desarrollados en Washington. Este hecho quedó registrado en la historiografía principalmente por intereses particulares de algunos autores (como las publicaciones de Roque Cordero o Domingo Santa Cruz indicadas) y por la maquinaria institucional puesta en marcha (principalmente las columnas editoriales de algunos medios especializados, como *Buenos Aires Musical* o la *Revista Musical Chilena* por Latinoamérica, junto al *Boletín Interamericano de Música* –publicación oficial de la OEA–, el *Washington Evening Star*, el *New York Times* y el *Herald Tribune*, entre otros, por los Estados Unidos). Algunas obras presentadas en los festivales latinoamericanos fueron recibidas como anacrónicas, en lugar del reconocimiento a un pasado o práctica musical local. Esto sucedió, sobre todo para Enzo Valenti Ferro y los críticos estadounidenses, con aquellas obras basadas en elementos vernáculos (que incluimos en la clasificación como nacionalistas) o algunas obras fuertemente neoclásicas. Luego del frustrado intento de realizar el Festival Interamericano de New Orleans en 1956, el festival de 1957 en Caracas fue duramente atacado, principalmente

59. Este tipo de acciones institucionales, de corte "separatista" entre disciplinas, eran las que no le interesaban a Chase, quien seguía argumentos planteados por Charles Seeger, "ya que tanto etnomusicología como musicología se comprenden bajo el concepto de 'Investigación Musical'" (carta del 20/7/1963). Tanto en la carta del 20 de julio de 1963 mencionada, como en la respuesta de Espinosa a Charles Seeger del 12 de julio de 1963 y en el punto 4 del "Tercer Informe de 1963, junio-septiembre" del Cidem elaborado por Espinosa se mencionan diversas gestiones para crear un Instituto Interamericano de Etnomusicología o Archivo Interamericano de Música Folklórica. En los documentos el nombre del proyectado Instituto/Archivo difiere. Chase y Seeger apostaban por la existencia de una institución única, Espinosa adjudicaba a los Estados miembros de la OEA la necesidad de crear una segunda institución (documentos consultados en Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). Este proyecto, hasta donde se ha podido consultar, se concretó recién en 1971 como el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Inidef) de Caracas, bajo la dirección de Isabel Aretz –que absorbió al Instituto Nacional de Folklore (INAF) de Venezuela (puede consultarse Aretz y Ramón y Rivera 1976, 11 y Lengwinat 2017, 10-11)–.

60. Para noviembre de 1963, Santa Cruz había asumido la presidencia del Cidem en reemplazo de Chase (carta firmada por Santa Cruz y Roque Cordero a Chase, 4/12/1963, Fondo Ayestarán, CDM) y, con el patrocinio de la Unión Panamericana, se organizó la II Conferencia Interamericana de Educación Musical en la Facultad conducida por Santa Cruz (Merino 2002, 723). Esto es un elemento más que evidencia la habilidad diplomática de Santa Cruz, quien en 1959 se había opuesto a establecer vínculos con la OEA y a que el festival de Caracas se inclinase hacia el panamericanismo, suponiendo que algunos compositores norteamericanos coincidirían con él y "no por cierto los lacayos como Espinosa o los aprovechadores como Chase" (Carta de Santa Cruz a Inocente Palacios, Isla Negra, 27/9/1959 en Astor 2008, F57COR0064).

por la prensa norteamericana.⁶¹ Sin bien hay un descenso importante en el porcentaje de obras nacionalistas, el festival de 1958 en Washington no se diferenció en gran medida en cuanto a la variedad de repertorio (mayormente obras sinfónicas) y a los compositores participantes, aunque en ese primer festival hay tres ausencias notables: Carlos Chávez, Aaron Copland y Virgil Thomson, quienes sí fueron incluidos en los programas de Venezuela y participaron activamente en los intercambios entre compositores latinoamericanos.⁶² Dado que el porcentaje general de tendencias estético-técnicas no difiere en gran medida entre uno y otro festival –donde la estética neoclásica termina por predominar– los vínculos entre las obras (en cuanto actores no-humanos portadores de sentido) y el resto de los actores no se incluyeron en el gráfico de conexiones, con la intención de hacerlo inteligible. Un estudio más amplio que relacione las obras que integraron los repertorios, los intérpretes –donde los directores de orquesta pueden ser un dato relevante– y la fluctuación de tendencias estéticas podrá brindar otros matices o, mediante ello, accederíamos a sutiles vínculos interpersonales que mostrarían otras asociaciones.

Se ha podido articular una serie de eventos que tuvieron un alto impacto en una generación de músicos del continente americano. La voluntad asociativa a nivel regional de los compositores latinoamericanos tuvo un fuerte impulso a mediados del siglo XX, cuando los festivales de Caracas y Montevideo permitieron entablar diálogos, con sesiones de discusión y evaluación de la actividad creativa a una escala que anteriormente no se había producido. Sin embargo, la visión de los Estados Unidos hacia Latinoamérica como un bloque uniforme de posibilidades económicas y sus estrategias geopolíticas durante la Guerra Fría impulsaron a la OEA para que actuara como un polo de disgregación de los nexos entre compositores latinoamericanos. En este accionar, se ha podido indicar cómo la figura de Guillermo Espinosa se destacó en cuanto actor mediador fundamental para producir algo ciertamente paradójico: establecer asociaciones y centros de estudios con carácter interamericano que reunieron a músicos, educadores y musicólogos con el fin de desarticular las estrategias locales y que se mantuvieran, si no aislados, bajo una supervisión paternalista.

Algunos aspectos presentados podrán ser profundizados en futuros estudios, como los posicionamientos personales del resto de los actores humanos que intervinieron, la injerencia de la radio en la difusión y la circulación de registros sonoros de las obras entre los distintos países y ampliar el estudio del impacto social e institucional de la crítica especializada. Suele ser simple encontrar una reiteración de nombres o la participación continua de una u otra personalidad en distintas actividades, pero la localización de opiniones o actitudes contrapuestas –que impactan en los modos de asociación entre los actores sociales– fue determinante para jerarquizar el impacto de las relaciones de poder y su correspondencia con la agencia de dichos actores.

61. Howard Taubman, el crítico del *The New York Times*, fue uno de los tantos invitados en representación de la prensa y uno de los que vertió las mayores descalificaciones. Taubman se centró en indicar la ineptitud de las obras interpretadas en Venezuela, a excepción de los casos de Ginastera y Roque Cordero (Taubman 1957). Otros medios latinoamericanos recogieron el texto de Taubman y lo publicaron, de manera textual o parafraseándolo, por ejemplo, en *La Prensa* (Perú) el 21/4/1957. Una actitud similar a la de Taubman fue, como se indicó anteriormente, la del argentino Enzo Valenti Ferro.

62. Obras de estos tres compositores serán incluidas en los festivales siguientes, en Washington.

Bibliografía

- Antokoletz, Elliot. 2014. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. Nueva York: Routledge. (2da. edición de *Twentieth Century Music*. Nueva Jersey: Prentice Hall).
- Alonso-Minutti, Ana, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid, eds. 2018. *Experimentalism in Practice. Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press.
- Aretz, Isabel y Luis Felipe Ramón y Rivera. 1976. "Áreas musicales de tradición oral en América Latina. Una crítica y tentativa de reestructuración de los 'cancioneros' establecidos por Carlos Vega". *Revista Musical Chilena* 30 (134): 9-55.
- Aretz, Isabel, ed. 1977. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI editores y París: Unesco.
- Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Asdal, Kristin. 2020. "Is ANT equally good in dealing with local, national and global natures?". En *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*, editado por Anders Blok, Ignacio Farías y Celia Robert, 337-344. Nueva York: Routledge.
- Arpini, Adriana. 2004. "Posiciones en conflicto: latinoamericanismo-panamericanismo". En *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo I: identidad, utopía, integración (1900-1930), dirigido por Hugo Biagini y Arturo A. Roig, 31-50. Buenos Aires: Biblos.
- Astor, Miguel. 2007. "La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente". *Extramuros* 26: 77-115.
- _____. 2008. "Los ojoS de Sojo: el conflicto entre nacionalismo y modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)". Tesis de Doctorado, Universidad Central de Venezuela. Acceso: 15 julio de 2014. <https://ucv.academia.edu/MiguelAstor/>.
- _____. [s/f]. "El primer Festival de Música Latinoamericana de Caracas". Acceso: 7 de abril de 2020. https://www.academia.edu/42602298/EL_PRIMER_FESTIVAL_DE_MÚSICA_LATINOAMERICANA_DE_CARACAS_22_DE_NOVIEMBRE_A_9_DE_DICIEMBRE_DE_1954.
- Béhague, Gerard. 1983. *La música en América Latina (una introducción)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Callon, Michel. 1984. "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay". *The Sociological Review* 32 (5): 196-233.
- Callon, Michel, John Law y Arie Rip, eds. 1986. *Mapping the Dynamics of Science and Technology. Sociology of Science in the Real World*. Londres: The Macmillan Press.

- Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2015. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Casares Rodicio, Emilio, dir. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Chase, Gilbert. 1947. "Fundamentos de la cultura musical en Latino-América". *Revista Musical Chilena* 3 (25-26): 14-23.
- _____. 1958a. "Creative Trends in Latin American Music I". *Tempo* 48: 28-34.
- _____. 1958b. *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- _____. 1959. "Creative Trends in Latin American Music II". *Tempo* 50: 25-28.
- Corrado, Omar. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Cordero, Roque. 1959. "¿Nacionalismo versus dodecafonismo?". *Revista Musical Chilena* 13 (67): 28-38.
- _____. 1977. "Vigencia del músico culto". En *América Latina en su música*, editado por Isabel Aretz, 154-173. México: Siglo XXI editores y París: Unesco.
- Croce, Marcela. 2009. "Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable". *Espacios* 42 (11): 128-134.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Between Romanticism and Modernism*, traducción de Mary Whittal. Berkeley: University of California Press.
- DeLapp-Birkett, Jennifer. 2008. "Aaron Copland and the politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States". *Journal of Musicological Research* 27: 31-62.
- Donozo, Leonardo. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Fanjul, José Luis. 2013. "Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba". *Revista Argentina de Musicología* 14: 187-205.
- Festival Latinoamericano de Música. 2021. "El festival". Acceso: 1 de septiembre de 2021. <https://festivallatinoamericanodemusica.org/el-festival/#seguir-leyendo>.
- Fugellie, Daniela. 2018a. "¿El 'embajador de Schoenberg' en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)". *Latin American Music Review* 39 (1): 51-88.

_____. 2018b. "Nueva Música, Música Viva, Tonus e os caminhos da dodecafonia na América do Sul (1930-1960)". *Revista Música Hodie* 18 (2): 168-182.

_____. 2018c. "Musiker unserer Zeit". *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Múnich: text+kritik.

Giro, Radamés, ed. 2009. *Grupo Renovación Musical de Cuba*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Goehr, Lydia. 2015. "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental", en *Experimental Affinities in Music*, editado por Paulo de Assis, 15-41. Lovaina: Leuven University Press. Originalmente publicado en *Spektakuläre Experimente: Praktiken des Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, editado por Helmar Schramm, Ludger Schwarte y Jan Lazardzig, 477-506. Berlín: Gruyter, 2006.

Gómez Cairo, Jesús. 2006. *Música cubana. Algunos procesos, creaciones y figuras paradigmáticas*. La Habana: Andante.

Hess, Carol. 2006. "Ginastera's Bomarzo in the United States and the Impotence of the Pan American Dream". *Opera Quarterly* 22 (3): 459-76.

_____. 2013. *Representing the Good Neighbor. Music, Difference, and the Pan American Dream*. Nueva York: Oxford University Press. Edición Kindle.

_____. 2019. "'Avant-garde Music Sounds Very Much the Same': Spain at the Fourth Inter-American Music Festival in Washington, D. C. (1968)". En *Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945-1970*, editado por Daniela Fugellie et al. *Ibero-Online* 13: 59-67. Acceso: 20 de agosto de 2021. <https://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/ibero-online/previous-issues.html>.

Hurtado, Leopoldo. 1953. *Realidad de la música*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Lange, Francisco Curt. 1934. *Americanismo musical*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores.

Latour, Bruno y Steve Woolgar. 1979. *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Los Angeles: Sage. También publicado en Princeton: Princeton University Press, 1986.

Latour, Bruno. 2005. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Traducción de Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial. Originalmente publicado como *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lengwinat, Katrin. 2017. "Etnomusicología en Venezuela: desarrollo histórico y retos emergentes". En *Historia y desafíos de la investigación de tradiciones musicales*, editado por Katrin Lengwinat, 7-21. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes. Acceso: 15 de marzo de 2019. https://www.academia.edu/35494892/Etnomusicolog%C3%ADa_en_Venezuela_Desarrollo_hist%C3%B3rico_y_retos_emergentes.

- Malán Carrera, Fabricia. 2019. “Los documentos sonoros como fuentes testimoniales para la historia archivística en Uruguay. El caso de los Festivales Latinoamericanos de Música de 1957 y 1966”. *Música e Investigación* 27: 135-158.
- Mazzeo, Rosario y Thomas D. Perry. 1946. *Report on the Fourth Season*. Lenox: Boston Symphony Orchestra. Acceso: 28 de octubre de 2021. <https://archive.org/details/tanglewoodmusicc1946bost>.
- Merino, Luis. 2002. “Santa Cruz Wilson, Domingo”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 9, 721-724. Madrid: SGAE.
- Michael, Mike. 2017. *Actor-Network Theory. Trials, Trails and Translations*. Londres: SAGE.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1991. *La composición en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Moro Vallina, Daniel. 2012. “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 143-173.
- Nicholls, David. 2004. ‘Brave New Worlds: Experimentalism Between the Wars’. En *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, editado por Nicholas Cook y Anthony Pople, 210-227. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nyman, Michael. 2009. *Experimental Music. Cage and Beyond*. 10ª edición. Cambridge: Cambridge University Press. (Primera edición en 1999).
- Palacios, Inocente. 1988. *La creación artística en Venezuela. Reflexiones sobre su evaluación histórica*. Caracas: Congreso de la República.
- Palomino, Pablo. 2015. “Nationalist, Hemispheric, and Global: ‘Latin American Music’ and the Music Division of the Pan American Union, 1939-1947”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Acceso: 3 de diciembre de 2021. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68062>.
- _____. 2020. *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Nueva York: Oxford University Press. Existe edición en castellano: *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional*, traducción de Laura Palomino e Ignacio de Cousandier. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Paraskevaídis, Graciela. 1985. “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”. *La del Taller* 3. Acceso: 10 de agosto de 2019. <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>.
- Pardo Tovar, Andrés. 1958. *Iberoamérica en su música. A propósito del Segundo Festival de Caracas*. Montevideo: ARCA - Asociación de Relaciones Culturales Americanas, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República.

- Payne, Alyson. 2012. "The 1964 Festival of the Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Relations in the Contexto of Cold War Politics". Tesis de doctorado, University of California, Riverside. Acceso: 15 de marzo de 2021. <https://escholarship.org/uc/item/9r26w4gp>.
- Paz, Juan Carlos. 1952. *La música en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica. (2da. edición 1959).
- _____. 1971. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana. (1ra. edición Buenos Aires: Nueva Visión, 1955).
- Perle, George. 1990. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press.
- Restrepo, Silvia y Mariantonia Palacios. 2019. "Los compositores de Santa Capilla en los Festivales de Música de Caracas". En *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 2. Acceso: 25 de octubre de 2021. <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/contenidos-1/>.
- Rugeles, Alfredo. 2003. "La creación musical en Venezuela". *Latinoamérica-música*. Acceso: 4 de septiembre de 2021. <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-creacion.html>.
- Santa Cruz, Domingo. 1957a. "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas". *Revista Musical Chilena* 11 (53): 7-17.
- _____. 1957b. "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo". *Revista Musical Chilena* 11(55): 37-49.
- _____. 2008. *Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, editado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.
- Saavedra, Leonora. 2015a. "Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan". *Journal of the American Musicological Society* 68 (1): 99-150.
- _____, ed. 2015b. *Carlos Chávez and his World*. Princeton: Princeton University Press.
- Schwartz, Elliott y Barney Childs, eds. 1998. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Nueva York: Da Capo Press (1ra. edición 1967).
- Slonimsky, Nicolas. 2005. *Writings on Music, Volume Three: Music of the Modern Era*, editado por Electra Slonimsky Yourke. Nueva York: Routledge.
- Straus, Joseph N. 2009. *Twelve-Tone Music in America*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Taruskin, Richard. 2011a. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4. Nueva York: Oxford University Press.

- _____. 2011b. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5. Nueva York: Oxford University Press.
- Taubman, Howard. 1957. "Training center. Academy urgent need for Latin America". *The New York Times*, 14 de abril.
- Valdés Sicardo, Carmen. 1988. *5 músicos latino-americanos*. La Habana: Editorial Gente Nueva.
- Valenti Ferro, Enzo. 1956a. "Creación del Centro Interamericano de Música". *Buenos Aires Musical* 170, 2 de mayo: 4.
- _____. 1956b. "El Centro Interamericano de Música". *Buenos Aires Musical* 172, 1 de junio: 4.
- _____. 1957a. "Música latinoamericana en Caracas. Profesionalismo. Amateurismo. Folklorismo". *Buenos Aires Musical* 188, 16 de mayo: 3.
- _____. 1957b. "Aram Khachaturian. El antiformalisme y la 'gonfieza' sonora". *Buenos Aires Musical* 194, 16 de agosto: 1.
- _____. 1957c. "El Festival de Montevideo". *Buenos Aires Musical* 198, 16 de octubre: 1.
- Weber, Wiliam. 2011. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de concierto de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Originalmente publicado en 2008 como *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolkowicz, Vera. 2012. *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Editorial Teseo y Ediciones Biblioteca Nacional.

Fondos y colecciones consultadas

- Colección Guillermo Espinosa. Jacob School of Music, Indiana University, Bloomington.
- Fondo Lauro Ayestarán y Fondo Héctor Tosar. Centro de Documentación Musical "Lauro Ayestarán", Montevideo.
- Archivo Sonoro. Radiodifusión Nacional de Uruguay, Montevideo.
- Fondo César Dillon y Colección de programas de mano. Archivo. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.

Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990)¹

Iván César Morales Flores

Universidad de Oviedo
ivancmf48@gmail.com

Resumen

La actividad musical contemporánea cubana entre 1959 y 1990 se caracterizó por ser una de las más prolíficas y atrayentes de su joven historia. Fueron los Festivales de Música Contemporánea de los Países Socialistas (1974-1985), las Jornadas de Música Cubana Contemporánea (1978-1986) y los Festivales de Música Contemporánea de La Habana (1984-actualidad), los espacios por excelencia para el impulso de nuevas técnicas, estéticas y toma de contacto con una expectante vanguardia musical internacional y política. La dinámica de intercambios de la música y la cultura cubanas con el exterior en el tenso escenario mundial de la Guerra Fría tuvo, por una parte, como eje central a los países del bloque socialista y, por otra, fue un arduo canal de comunicación con las nacientes vanguardias latinoamericanas. Ahondar en el desarrollo de esta dinámica ambivalente de intercambios estéticos e ideológicos, devenido en “territorio-red” contrahegemónico y antimperialista, constituye el objetivo del presente trabajo, cuyas fuentes principales de consulta engloban un variado número de programas de conciertos, folletos, grabaciones, correspondencias, así como reseñas, entrevistas y artículos localizados en publicaciones periódicas de la época.

Palabras clave: festivales de música contemporánea, música y política, música cubana, Casa de las Américas, Uneac.

Vanguards looking East and South. Contemporary music festivals in Cuba and their relationship with Eastern Europe and Latin America (1959-1990)

Abstract

Contemporary Cuban musical activity between 1959 and 1990 was characterized as one of the most prolific and attractive in its young history. The Contemporary Music Festivals of the Socialist Countries (1974-1985), the Contemporary Cuban Music Workshops (1978-1986), and the Contemporary Music Festivals of Havana (1984-present) were the spaces par excellence for the promotion of new techniques, aesthetics, and contact with an expectant

1. Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y migraciones (1939-2001)” de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España (PID2019-108642GB-I00).

international and political musical avant-garde. Exchanges of Cuban music and culture with the outside world in the tense Cold War stage had, on the one hand, as its central axis the countries of the socialist bloc. On the other, it was an arduous communication channel with the nascent Latin American avant-gardes. This article aims to delve into the development of this ambivalent dynamic of aesthetic and ideological exchanges, which has become a counter-hegemonic and anti-imperialist "territory-network." Its primary sources include a varied number of concert programs, brochures, recordings, correspondences, reviews, interviews, and articles located in periodicals of the time.

Keywords: Contemporary Music Festivals, Music and Politics, Cuban Music, Casa de las Américas, Uneac.

El alto compromiso político del gobierno y la cultura cubanas en los años efervescentes de las décadas de 1960, 1970 y 1980, en medio del tenso escenario mundial de la Guerra Fría y el arranque dionisiaco de ese símbolo que representaba la Revolución cubana, trazó un espacio asimétrico, pero no por ello menos atrayente, de interacción y comunicación entre el quehacer musical contemporáneo de Cuba y la actividad musical de vanguardia ("vanguardia situada")² del continente latinoamericano. Esta asimetría se evidenció tanto en la ausencia de intercambios de la isla con la red de festivales, cursos y encuentros internacionales que acontecieron en la escena musical continental tras 1959 (Festival Latinoamericano de Música de Caracas; Festival Interamericano de Música de Washington; Claem, Di Tella; Clamc), como en la intensa actividad desarrollada desde La Habana bajo la égida política y cultural de Casa de las Américas, punto de referencia de singular atractivo dentro de la actividad musical e intelectual de la región, y la Sección de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), vértice de intercambio con el quehacer musical del bloque socialista europeo y latinoamericano.

La crecida actividad musical contemporánea que ofreció Cuba en dichas décadas, a través de encuentros, jornadas y festivales, se caracterizó por ser una de las más prolíferas y atrayentes de su joven historia. Sin embargo, y pese a los tímidos cambios que muestran textos recientes, su estudio suele carecer aún de acercamientos más críticos y heterogéneos dentro de la historiografía musical cubana.³ Esta realidad podría deberse tanto a la escasa circulación de materiales vinculados a estos importantes eventos, como al esfuerzo que supone el acceso a su resguardada documentación, dispersa entre los archivos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, la Asociación de Músicos de la Uneac, el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica, la emisora CMBF Radio Musical Nacional o la Casa de las Américas. Pese a ello, y a riesgo

2. En palabras de Gumbre (2007), síntesis híbrida entre nacionalismos musicales y vanguardización que transcurre "paralela a la [vanguardia] internacionalista, y ambas transitan los recorridos, derrotas y críticas [...] señalados para la clásica y la neovanguardia. Podría aventurarse que en la clásica situada el rasgo de más avanzada es su orientación regional. De la mano del postmodernismo a finales del siglo XX la vanguardia situada (o neovanguardia, si se quiere) surge aliada a posiciones que rescatan lo local como valor de diferencia, en el marco de la celebración tecnológica" (36).

3. En este sentido, cabe destacar el imprescindible texto de consulta de Pérez (2011), cuyo catálogo de difusión ofrece un valioso caudal de referencias sobre la actividad musical académica cubana de las décadas de 1960, 1970 y 1980, con abundante información de registros y localizaciones, si bien no aborda entre sus objetivos la circulación de compositores y obras internacionales en la escena musical de la isla. Véase, por otra parte, González (2013), Quevedo (2016), Guzmán (2020) y Blanco y Pérez (2020-2021).

de sucumbir en el intento, la propuesta que aquí se ofrece plantea como objetivo ahondar en las dinámicas de intercambios musicales e ideológicos que, entre 1959 y 1990, definen los vínculos de la actividad musical contemporánea cubana con las redes latinoamericanas y europeas del quehacer musical de la segunda mitad del siglo XX, a partir de un minucioso trabajo de consulta de fuentes archivísticas (Casa de las Américas, La Habana; Fondazione Archivio Luigi Nono, Venecia;) y hemerográficas (*Boletín Música, Clave, Revista de Música Cubana* y el semanario *Bohemia*), fundamentalmente.⁴

Antecedentes de un cisma (in)excusable con Latinoamérica

La participación de compositores cubanos en el Festival Latinoamericano de Música de Caracas y en el Festival Interamericano de Música de Washington, evidenció los cambios significativos que, a partir de 1959, trajo consigo el triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro a las dinámicas de proyección internacional de la música académica contemporánea cubana en los hemisferios americanos. En el caso del festival de Caracas,⁵ organizado por el Instituto José Ángel Lamas, con la dirección de Inocente Palacios y la secretaría de Alejo Carpentier, la asistencia de compositores de la isla tuvo un antes y un después de 1959. Téngase en cuenta que en su primera edición (1954) no solo se incluyeron obras de la talla de *La rumba* (1927) de Alejandro García Caturla (1906-1940) y la Suite de *La rebambaramba* (1928) de Amadeo Roldán (1900-1939), sino de los compositores José Ardévol (1911-1981), con su *Tríptico de Santiago* (1949), y el joven Julián Orbón (1925-1991), con su *Homenaje a la tonadilla* (1947) y el estreno de *Tres versiones sinfónicas* (1953). Esta última, galardonada con el segundo premio del certamen convocado dentro del evento (“Concurso y Premio José Ángel Lamas”), compartido con el mexicano Carlos Chávez y en compañía del argentino Juan José Castro, quien se alzó con el Gran Premio.⁶ La segunda edición del festival (1957) contó, nuevamente, con las *Tres versiones sinfónicas* de Orbón, además de la participación de Harold Gramatges (1918-2008) con *Dos danzas cubanas* (1950), Edgardo Martín (1915-2004) con *Sinfonía No. 1* (1947), Ardévol con *Suite Cubana* (1947) y Aurelio de la Vega (n.1925) con una conferencia con música de Gramatges, Martín y del propio De la Vega. Ya para la tercera edición del festival (1966), la presencia cubana se limitó significativamente: Orbón, con *Partita número 3* (1966), obra interpretada en el concierto inaugural del evento y comisionada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela (Inciba), y De la Vega, con *Sinfonía en cuatro partes* (1960), dedicada a Inocente Palacios, y *Leyenda del Ariel Criollo* (1953), para violonchelo y piano. Ambos compositores, emigrados de la isla tras los cambios políticos y sociales de 1959.

En lo que se refiere al Festival Interamericano de Música de Washington,⁷ organizado por el Consejo Interamericano de Música (Cidem) y bajo la dirección del colombiano Guillermo Espinosa (jefe de la División de Música de la Unión Panamericana, posteriormente Sección

4. Se agradece personalmente a la musicóloga Ailer Pérez Gómez, Cidmuc, la muestra de programas de conciertos del Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana facilitadas al autor en formato digital. Asimismo, se agradece al compositor, guitarrista y gaitero cubano Armando Rodríguez Ruidíaz la selección de programas de conciertos de la Sección de Música de la Brigada Hermanos Saiz cedidos en formato electrónico.

5. Véase Santa Cruz (1957), Cordero (1977), Astor (2008) y Carredano y Eli (2015).

6. El jurado de este primer certamen estuvo integrado por figuras de relieve dentro y fuera del continente americano: Vicente Emilio Sojo (Venezuela), Heitor Villa-Lobos (Brasil), Edgar Varèse (Francia-EE.UU.), Erich Kleiber (Austria-Argentina) y Adolfo Salazar (España-México).

7. Véase Cordero (1977) y Carredano y Eli (2015).

de Música de la OEA, Organización de Estados Americanos), la participación cubana entre 1958 y toda la década de los sesenta constata un nivel mayor de ausencias, limitada solo a los dos compositores de referencia emigrados de la isla: De la Vega y Orbón. El primero de ellos, con su *Cuarteto en cinco movimientos*. In *memoriam Alban Berg* (1957) y la *Sinfonía en cuatro partes*, incluidas en la primera y segunda edición del festival (1958 y 1961), respectivamente; el segundo, con su *Partita 2* (1964), para clave, vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas, y la cantata para tenor y orquesta *Monte Gelboé* (1962), interpretadas en la tercera y cuarta edición del festival (1965 y 1968), respectivamente. Dos compositores que, al mismo tiempo, fueron los únicos que asistieron del otro lado del Atlántico al Festival de Música de América y España, que organizó en Madrid el Instituto de Cultura Hispánica y la División de Música de la Unión Panamericana, entre 1964-1970.⁸

Tras los datos expuestos, no cabe duda de que los cambios sociopolíticos suscitados en la isla a partir de 1959 provocaron, en cuanto a la música académica contemporánea se refiere, un cisma aún mayor entre La Habana y las dinámicas de intercambio desarrolladas entre los países latinoamericanos. No olvidemos que fue a través de la "Alianza para el Progreso" (1961-1970), programa de política exterior promovido por el presidente John F. Kennedy como ayuda económica, política y social de los EE. UU. para América Latina, que se sufragó buena parte de dichas dinámicas de intercambio. Del mismo modo, no podemos olvidar que fue Cuba el único país miembro de la OEA –a excepción de Santo Domingo, que se retiró– que se negó a firmar la carta de acuerdo final de dicho programa (Punta del Este, 1961), por considerarlo una nueva forma de imperialismo. Sin embargo, es la expulsión de Cuba de la OEA (31 de enero de 1962) el hecho que marcó el punto de inflexión de todo este entramado político y, como consecuencia, cultural, que abrió paso al nuevo escenario mundial de la Guerra Fría y al recrudecimiento del embargo impuesto a la isla por EE. UU. desde 1960, como respuesta directa a la nacionalización por parte del gobierno de Castro a empresas norteamericanas en Cuba. Recordemos que, para entonces, fue México el único país de la OEA que no rompió relaciones diplomáticas con la isla, si bien a su expulsión se abstuvieron, además de México, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Ecuador.

En paralelo a los festivales de Caracas y Washington, la actividad desarrollada desde Buenos Aires por el Claem, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (1962-1971), concebido y dirigido por Alberto Ginastera, dejó al descubierto los efectos de exclusión que sobrellevó Cuba en su intercambio con el continente tras la expulsión de la OEA. Llama la atención, en este sentido, la ausencia de becarios cubanos que se advierte en sus renombrados cursos, "meca hacia la que convergían los más prometedores talentos jóvenes del mundo latinoamericano y donde se perfeccionaban, guiados por maestros eminentes venidos de todas partes del mundo (...)" (Correa 1977, 62). Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Aaron Copland, Robert Stevenson, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, así como el mismo Ginastera, son algunos de los nombres que destacaron como profesores de este centro educativo que, entre otros beneficios, logró contar con uno de los estudios de música electroacústica mejor equipados en toda la región (Laboratorio de Música Experimental). Son

8. En este caso, la participación del compositor De la Vega quedó circunscrita a la interpretación de su ya citada *Sinfonía en cuatro partes* y la presentación de la ponencia "Breve recuento de la música latinoamericana y canadiense" en la primera edición del festival (1964); mientras, Orbón asistió como invitado a la segunda edición (1967) con motivo del estreno de su cantata *Monte Gelboé*, bajo la dirección de Carlos Chávez, y presentada al año siguiente en el Festival de Washington (véase Moro 2012).

muchos los nombres que, en la historia reciente de la música contemporánea latinoamericana, sobresalen como antiguos becarios del Claem: Gabriel Brnčić (n.1942), Mariano Etkin (1943-2016), Marlos Nobre (n.1939), Jacqueline Nova (1935-1975), Édgar Valcárcel (1932-2010), Alberto Villalpando (n.1940), Coriún Aharonián (1940-2017), entre muchos otros.⁹ En efecto, ninguno de ellos cubano, entre otras razones, por haber sido la Fundación Rockefeller una de las principales fuentes de subsidio de este centro experimental de la música del continente. Sin embargo, cabe destacar en palabras de Graciela Paraskevaídis (1940-2017),¹⁰ otra de sus renombradas becarias, que:

Creo no equivocarme al decir que el Claem, como fragua generacional de la creación musical latinoamericana, no tuvo intenciones ni objetivos de asumir –sea institucional sea grupalmente– ninguna responsabilidad histórica o ideológica como vanguardia continental de la creación musical, ni embanderarse en la defensa de posiciones política o estéticamente radicales. En todo caso, no en el momento activo de su breve existencia, pero sí tal vez como consecuencia post beca, a través de la obra y acción individual de algunos de los ya ex becarios. Tal vez fue esa la idea original de su plataforma continental. Tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes. Tal vez las a veces encendidas y prolongadas discusiones en los pasillos, en los gabinetes, en el amplio estar, en el laboratorio del Claem, no cayeron del todo en el vacío (2011, 3).

La complejidad del escenario geopolítico y cultural del continente resulta aún más inquietante si prestamos atención a la actividad que, entre 1971 y 1989, desplegaron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Clamc) impulsados por Aharonián y Paraskevaídis.¹¹ Estos cursos, autogestionados por un equipo sin jerarquías e independiente de instancias oficiales, además de itinerantes (Uruguay: 1971, 1972, 1974, 1975 y 1986; Argentina: 1976 y 1977; Brasil: 1978, 1979, 1980, 1982, 1984 y 1989; República Dominicana: 1981, y Venezuela: 1985), constituyeron un importante foco de resistencia y crítica a las problemáticas conceptuales e ideológicas de su tiempo. Al decir de Luigi Nono, en reseña publicada en Casa de las Américas tras su participación en el curso inaugural (Cerro del Toro, Piriápolis, 1971):

[...] este curso latinoamericano se desarrolló con vivas discusiones abiertas a todos, incluyendo la clarificación ideológica, política, sociológica, estética, técnica [...] localizada en la realidad de la lucha contra el imperialismo norteamericano. Por todos fue advertida la necesidad de analizar, superar y romper la penetración, el dominio cultural europeo y norteamericano [...] apropiarse de la experiencia técnica de otras culturas del mundo, rompiendo en ese sentido la hegemonía eurocéntrica [...] y ver las posibilidades de utilizarla en otro sentido, con otra función, correspondiente a la necesidad expresiva y funcional latinoamericana en la lucha actual (Nono 1972).

9. Véase Novoa (2007), Castiñeira de Dios (2011) y Vázquez (2015).

10. Véase Corrado (2014) y Heister y Mühlischlegel (2014).

11. Véase Cáceres (1989), Paraskevaídis (s/f.) y Corrado (2020).

Pese a esta declaración de intenciones, sostenida a lo largo de las quince ediciones del curso, a las cuales asistieron numerosos alumnos y reconocidos profesores de Latinoamérica, Europa y EE. UU., la presencia de Cuba se limitó a la participación de las musicólogas María Teresa Linares (1920-2021) y Zoila Gómez (1948-1998) en la decimocuarta edición (Cerro del Toro, 1986). Linares, con una intensa actividad que incluyó un seminario de seis sesiones titulado "Panorama de la música popular cubana"; otro seminario de tres sesiones, junto a Gómez, dedicado a "El desarrollo de la musicología en Cuba" y una mesa redonda, nuevamente en compañía de Gómez, sobre "La música popular cubana actual". Por su parte, Gómez sumó a su participación dos sesiones dentro del seminario "Caminos y posibilidades de una musicología en Latinoamérica" y cuatro sesiones dentro de las charlas sobre "Aspectos de la música contemporánea latinoamericana culta" (Paraskevaídis s/f, 3-4).

La perspectiva de ambas musicólogas sobre esta inusual experiencia resulta altamente significativa al hilo de lo que aquí se viene demostrando. Según Linares, en palabras recogidas en entrevista publicada en el periódico *El popular* de Montevideo (24 de enero de 1986):

Para nosotros fue muy importante esta primera visita a Uruguay, porque estábamos desconectados, y suponíamos que la música nuestra era casi desconocida aquí. Había tres factores históricos que nos hacían pensar eso: el bloqueo que sufrimos nosotros, el período de oscurantismo que sufrieron ustedes y la incomunicación –mucho más antigua– que existe entre los pueblos latinoamericanos (en Paraskevaídis s/f, 12).

Gómez, por su parte, afirmó a su regreso a La Habana:

Su decimocuarta edición aportaba un matiz singular: por primera vez desde su inicio participaban dos cubanas [...] en calidad de docentes. Y en demostración de la fractura al aislamiento que se impuso, como consecuencia del bloqueo, también a nuestra música.

[...]

Es realmente sorprendente el nivel de desinformación sobre la actual música cubana que lamentablemente existe en América Latina, inclusive entre los que se desempeñan profesionalmente en este campo. '¿Vamos a escuchar a Matamoros, Bola de Nieve y Benny More?' –preguntaban ansiosos los que matricularon en el curso de música popular cubana. '¿Se compone en Cuba música electroacústica?' –inquirían por su parte los interesados en la música de concierto (Gómez 1986, 4-6).

Como demuestran estas aseveraciones, sorprendentemente ocurridas a mediados de la década de los ochenta, la relación de la actividad musical contemporánea de Cuba con el escenario latinoamericano conllevó la superación de disímiles contratiempos geopolíticos e ideológicos a partir de 1959. Los desvelos por superar estas barreras desde La Habana fueron considerables, aunque no por ello exentos de excesos y contradicciones.

Música y política. Un “territorio-red” en y desde La Habana

Tras su aislamiento, Cuba emprendió una amplia dinámica de festivales, que demostraron su especial preocupación por fomentar, en y desde la isla, un espacio de interés para la música contemporánea de Cuba y Latinoamérica, permeada a su vez de un sostenido carácter ideológico. La década de los sesenta marcó entre sus antecedentes el Primer Festival de Música Cubana (1961), coincidiendo con las conversaciones sostenidas por Fidel Castro con artistas e intelectuales de la isla –momento en que proclamó sus consabidas *Palabras a los intelectuales*, cuya idea se resume en la frase: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro 2001, 13)–, y el Primer Festival de Música Latinoamericana (1962), ambos organizados por la Dirección General de Música, perteneciente al Consejo Nacional de Cultura (CNC). Llama la atención que el segundo de estos festivales fue realizado durante la Crisis de los misiles de Cuba, “sin que la trágica amenaza de una tercera guerra mundial acallara la voz de nuestra música” (Gramatges 1982, 139).

Otro momento a tener en cuenta dentro de la citada década es el año 1968, fecha en la que tuvo lugar el Festival Internacional de Música Contemporánea, un año más tarde del histórico Encuentro de la Canción Protesta (Casa de las Américas, 1967) y el Salón de Mayo (Pabellón Cuba, 1967) y a solo un mes del renombrado Congreso Cultural de La Habana, al que asistieron más de quinientos artistas, intelectuales y científicos de diversos países del mundo (Max Aub, Mario Vargas Llosa, Italo Calvino, Mario Benedetti, Manuel Galich, Julio Cortázar, Aimé Césaire, Adolfo Sánchez Vázquez, Luigi Nono, Susan Sontag...), “punto más alto de la influencia de los intelectuales occidentales” (Artaraz 2011, 73). Desde la perspectiva actual, no cabe duda de que fue el compositor de *Il Canto sospeso* (1956) el invitado extranjero que más trascendió entre los participantes al citado festival de música contemporánea, al que también asistió Luc Ferrari. Para la ocasión, el italiano ofreció el estreno de *Homenaje de Luigi Nono* (1968), para electrónica y voz, dedicada a Ernesto Che Guevara;¹² además de *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), para cinta magnetofónica y orquesta, con textos tomados de la *Segunda Declaración de la Habana* y discursos de Castro, Lumumba y Van Troi, y *Per Bastiana Tai-yang Cheng* (1967), para cinta magnetofónica y conjunto de instrumentos, según anuncia el compositor en entrevista realizada durante su primera visita a La Habana en 1967.¹³

La presencia de Nono en La Habana constituyó uno de los eslabones primordiales que hicieron posible la puesta en marcha del engranaje musical e ideológico cubano hacia Latinoamérica y, por otra parte, la puesta al día de Cuba en relación con la actividad desarrollada en el continente (Claem, Clamc, etc.).¹⁴ El compromiso de este compositor de vanguardia, militante del Partido Comunista Italiano (PCI), con la realidad política y social cubana y latinoamericana, así como su interés por entrar en contacto con los diferentes focos de la música contemporánea del continente (Argentina, Uruguay, Chile, Perú, México), le convirtieron en punto de sutura frente a la fractura del hemisferio.¹⁵ Sus preocupaciones y anhelos conectan, a primera vista,

12. Véase Sand (1968).

13. Véase Nono (1967).

14. Véase Fugellie (2013).

15. Entre otros compositores europeos militantes del Partido Comunista que entraron en contacto con la realidad de Cuba y/o el continente latinoamericano cabe destacar: Bruno Maderna (1920-1973), Mikis Theodorakis (1925-2021) y Hans Werner Henze (1926-2012), quien estrena en La Habana su *Sinfonía N° 6* a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba (Teatro García Lorca, 24 de noviembre de 1969), en un histórico concierto de la vanguardia musical cubana en el que también tiene lugar la interpretación de *Exaedro I*, para seis instrumentos o múltiplo y banda magnetofónica (realizada por Juan Blanco), de Leo Brouwer, bajo la dirección del compositor alemán.

con el fervor latinoamericanista de la isla. Ténganse en cuenta, a tal efecto, las reflexiones compartidas en carta a Fernández Retamar, entonces director de la revista de Casa de las Américas, sobre sus recientes experiencias junto a alumnos de Bolivia, Perú, Colombia, Guatemala, Brasil y Argentina durante el curso impartido en el Instituto Torcuato Di Tella (1967):

[...] las dificultades objetivas de una nueva organización musical (y no solo la relativa a la música electrónica, por ejemplo) son inherentes a las dificultades históricas del desarrollo social del país, provocadas precisamente por la explotación imperialista por la imposición de una cierta cultura que le es útil, desde las espantosas condiciones de vida en las que vive el pueblo bajo los gobiernos de generales asesinos, de maniobrados cómplices presidentes del actual gobierno norteamericano.¹⁶

Los lazos forjados entre el compositor italiano y Casa de las Américas muestran un alto nivel de compromiso ideológico y musical, en apoyo a las iniciativas impulsadas desde la isla. La institución cubana llegó a tener en él uno de sus brazos gestores, facultándole para efectuar acciones –peripecias para burlar las limitaciones de comunicación y flujo de movilidad impuestas a Cuba– como la que refleja la siguiente correspondencia de Mariano Rodríguez, entonces subdirector de Casa de las Américas, a Nono, con motivo de la preparación *in extremis* del histórico Encuentro de Músicos Latinoamericanos de septiembre-octubre de 1972:

Necesitamos de tí [*sic*] que hagas el esfuerzo y nos localices a Villalpando en Bolivia, y nos comuniqués por cable como [*sic*] le podremos enviar la visa, seguramente a Chile, para que esté en la fecha indicada en Cuba. Si localizas a Villalpando, puedes hacer la invitación, no esperes a comunicarte con nosotros, hazlo tú mismo.

De la misma manera puedes hacer con el argentino Bértola, que tengo entendido que es amigo tuyo. Invítalo, piensa que después del fallo de Mariano Etkins [*sic*] la Argentina no está representada, aunque sería muy bueno que insistieras sobre Etkins [*sic*] para que viniera, a ellos les darías la nueva fecha. Ya con tu cable sobre Aharonian [*sic*] se aclara el problema de la representación uruguaya, pues los de música popular ya los tenemos localizados en Buenos Aires.¹⁷

El Encuentro de Músicos Latinoamericanos de 1972 fue, en gran medida gracias a Nono, uno de los acontecimientos determinantes en la larga empresa ideológica y músico-cultural emprendida desde Cuba, y hacia Latinoamérica, para avivar la necesidad de una “toma de conciencia revolucionaria por parte del creador musical latinoamericano”. En palabras del compositor Fernando García, miembro activo de las Juventudes Comunistas de Chile y, años

16. Cita original: “[...] le difficoltà obiettive di una organizzazione musicale nuova (e non solo per esempio quella relativa alla musica elettronica) sono connaturate nelle difficoltà storiche dello sviluppo sociale del paese, causate appunto dallo sfruttamento imperialista dall’imposizione di una certa cultura utile a esso, dalle paurose condizioni di vita in cui vive il popolo sotto governi di generali assassini, di presidenti complici manovrati dell’attuale governo Usa”. Archivio Luigi Nono (Venecia), Carta de Nono a Fernández Retamar, 17.09.1967, p. 2, [Retamar] / R 67-09-17.

17. Archivio Luigi Nono (Venecia), Carta de Rodríguez a Nono, 25.08.1972, Rodríguez / M 72-08-25 m.

más tarde (1979), exiliado en Cuba:¹⁸ “Nosotros no planteamos que el problema de la discusión estética sea lo central; planteamos que lo central es la participación del artista en las luchas populares” (en Correa 1977, 67).

Los participantes a este evento abordaron temas como: “colonialismo musical y dependencia, la pretendida neutralidad del arte y la lucha contra la separación entre la llamada música culta y popular”, en pos de un arte “masivo, auténtico y de gran nivel técnico” (González 1972, 26). Junto a conciertos sinfónicos, de música de cámara, música electrónica y música popular y tradicional de Latinoamérica, destacaron declaraciones en “apoyo a la independencia de Puerto Rico, al proceso revolucionario que se desarrolla en Chile y a la heroica lucha del pueblo vietnamita contra al imperialismo yanqui” (*ibidem*). Este encuentro aportó como colofón una “Declaración final” (ver Anexo 1) que, bajo la firma de setenta participantes de Chile, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Bulgaria, Hungría, Italia, RDA y Cuba –solo México se abstuvo–, llamó a “resistir a la penetración imperialista, desenmascarar y denunciar todo organismo que, bajo cualquier pantalla, sirva a esta” a través de obras “filantrópicas y filoculturales” como becas, giras, cursos, encargos de obras, concursos, festivales, etc.

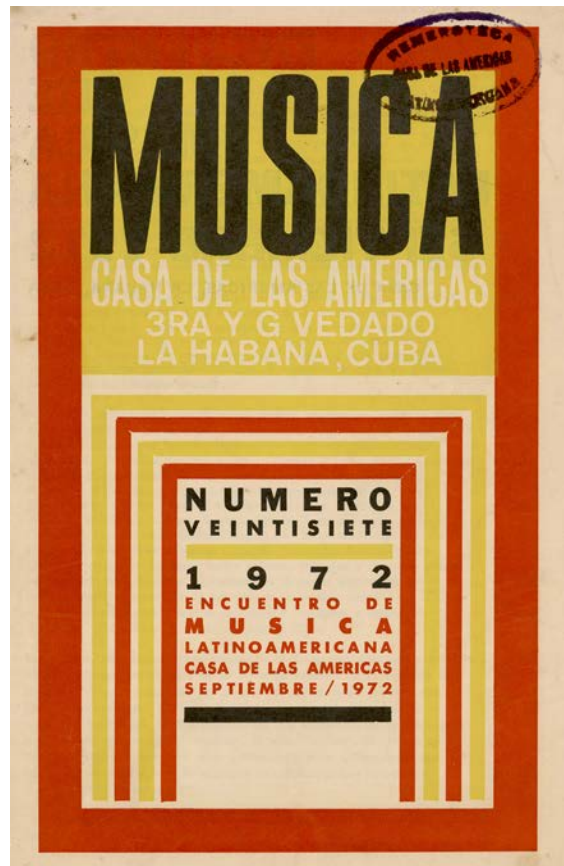


Figura 1 / Portada del *Boletín Música* 27, Casa de Las Américas, 1972.

18. Véase Fugellie (2020).

Como se puede apreciar, el engranaje ideológico y cultural cubano arremetió contra todo aquello que le alejaba de la actividad musical del continente, en defensa de una mayor unidad e independencia integral –“nuestra acción y nuestra obra”–, consecuente con el ideario de la Revolución cubana y la realidad política del momento histórico. Su cometido fue emprender la conformación y expansión de un espacio relacional o territorio-red (Haesbaert 2013) contrahegemónico, en defensa de una nueva convicción política y un nuevo imaginario simbólico para América Latina. En otras palabras, un territorio-red que, en su propósito de franquear el aislamiento impuesto y “la penetración yanqui”, conjugó, simultáneamente, la acción centrípeta, en cuanto delimitación de una zona o polo de atracción continental, y centrífuga, reticular, en cuanto flujo y ruptura de sus límites.

Cabe destacar que la intensificación de tono que muestra la “Declaración final” del Encuentro de Casa de las Américas tiene lugar en medio de un contexto político y sociocultural complejo para la isla y su relación con la comunidad internacional. La fisura abierta por la crisis checoslovaca (verano de 1968) entre el gobierno de la isla y la intelectualidad de izquierda que participaba de sus eventos y festividades, se radicalizó en 1971 a propósito de la campaña internacional por la liberación de Heberto Padilla, poeta cubano, Premio Nacional de Poesía (1968), encarcelado bajo acusación de haber realizado actividades contra la Revolución. Más de un centenar de intelectuales “solidarios con los principios y objetivos de la Revolución” dirigieron a Fidel Castro dos cartas a tal efecto. La primera de ellas publicada en la prensa parisina (*Le Monde*, 9 de abril)¹⁹ y la segunda, en la prensa madrileña (*Madrid*, 21 de mayo)²⁰, para expresar, inicialmente, su inquietud y solicitud de reexaminar la situación, y luego, su vergüenza y cólera. En respuesta a todo ello, el 30 de abril de 1971 Castro reafirmó en el Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura:

[...] ¿concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionario de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad [...].

Ya saben, señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo [...] en Cuba no tendrán entrada,

19. Del medio centenar de firmas que suscriben la primera carta a Fidel Castro, *Le Monde* destaca: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensbeger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolles, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa (09/04/1971).

20. Firman la segunda carta a Fidel Castro: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensbeger, Francisco Fernández Santos, Darwin Falkoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gortz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinoztrosa, Mervin Jones, Monti Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Daci Maraini, Juan Marse, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, Istvan Meszaris, Ray Miliban, Carlos Monsivals, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolles, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Shuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José Miguel Ullan y José Ángel Valente (Casal 1971,123-124).

¡no tendrán entrada! [...]. ¡Cerrada la entrada indefinidamente, por tiempo indefinido y por tiempo infinito! (en Casal 1971, 118).

Fiel a la causa cubana, y pese a haber firmado la primera carta de *Le Monde*,²¹ Nono escribió a Retamar un telegrama para mostrar su rechazo a dicha misiva, “verdadero acto contrarrevolucionario”, y su entendimiento y participación en la “verdadera radicalización revolucionaria socialista”.²² No deja de ser llamativa, en esta misma época, la ruptura del compositor con Carlos Franqui (1921-2010), antiguo miembro de la guerrilla de Sierra Maestra, director fundador del semanario *Revolución* y firmante, desde Italia –país del escritor exiliado tras desavenencias con el gobierno de la isla–, no solo de una carta que condenó la invasión soviética a Checoslovaquia (1968), sino de la primera y segunda carta de los intelectuales de izquierda a Fidel Castro. A “Carlos Franqui, poeta revolucionario cubano” dedicó Nono su obra *Non consumiamo Marx* (1968/69), para voz y cinta magnetofónica, con textos de los murales parisinos de las revueltas del Mayo francés (1968) y grabaciones de las protestas estudiantiles contra la Bienal de Venecia de ese mismo año. Del mismo modo que, en 1970, destaca la colaboración mutua en la realización del portafolio *El círculo de piedra* (publicado en Milán por Grafica Uno, Giorgio Upiglio, 1971), donde, además del poema homónimo de Franqui, se incluyen quince litografías originales (de Valerio Adami, Alexander Calder, Jorge Camacho, Augustin Cárdenas, César Baldaccini, Corneille, Gudmundur Erró, Asger Jorn, Piotr Kowalski, Wifredo Lam, Joan Miró, Edouard Pignon, Paul Rebeyrolle, Antoni Tápies y Emilio Vedova) y un disco de 33 rpm de Luigi Nono con el estreno mundial de *Y entonces comprendió* (1969/70), para seis voces femeninas, coro y cinta magnetofónica, con textos de Franqui y Guevara.

La década de los años setenta aportó, por otra parte, un giro sustancial en la actividad sociocultural y musical de la isla. Mientras las dictaduras latinoamericanas de esta década (Brasil: 1964–85, Uruguay: 1973–85, Chile: 1973–90, Argentina: 1976–83) campeaban en detrimento de una ansiada red de lazos continentales, en 1972 Cuba ingresaba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), fortaleciendo así su alineación con la URSS y demás países socialistas de la Europa Oriental. Un efecto directo de este nuevo escenario lo constituyó la puesta en marcha en La Habana del Festival de Música Contemporánea de los Países Socialistas, auspiciado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) y el Consejo Nacional de Cultura (CNC) que, a partir de 1976, pasa a ser el Ministerio de Cultura.

La primera edición de este “festival del socialismo” (Pola 1974, 22) en La Habana tuvo lugar en 1974, con la participación de la RDA, Bulgaria, Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Rumanía, URSS y Cuba. Entre los compositores internacionales asistentes destacó la presencia fugaz de Krzysztof Penderecki, quien afirmó: “Tres días es muy poco para conocer un movimiento musical tan diverso y rico en formas contemporáneas, como de primera impresión me ha parecido el cubano” (Villares 1974, 23). Diversas en la búsqueda de nuevas técnicas expresivas, fueran estas relacionadas o no con los nuevos conceptos estéticos de la segunda vanguardia europea, se presentaron obras de compositores de la isla como: *Tríptico campesino* (1971), para voz y orquesta, de Félix Guerrero (1917-2001); *Capricho N° 2* (1973), para clarinete y piano, de Alfredo Diez Nieto (1918-2021); *Tres canciones lentas* (1959), para guitarra,

21. Nono declara su arrepentimiento (autocrítica) en una declaración publicada en el diario chileno *El Siglo* (09/05/1971), bajo el título “Cuando se comete un error, no hay error más grave que el no admitirlo”. Véase Nono (1971).

22. Archivo Luigi Nono (Venecia), Telegrama de Nono a Fernández Retamar, 24.05.71, Retamar / R [71]-05-24.

de Argeliers León (1918-1991); *Ámbitos* (1975), para guitarra, de Nilo Rodríguez (1921-1997); *Parábola* (1973), para guitarra, de Leo Brouwer (n.1939); canciones del ciclo *Antiguas comuniones* (1972), para voz y piano, de Edgardo Martín (1915-2004); *Y te busqué y Sé de un pintor* (1973), para voz y piano, de Héctor Angulo (1932-2018); *El amante campesino* (1972) y *Cantares* (1956), para voz y piano, de Harold Gramatges; *Guajira en sol* (1945), para voz y piano, de Hilario González (1920-1996); *Capricho* (1925), para clarinete, de José Ardévol e *In rerum natura* (1972), para clarinete, violín, violonchelo, arpa y percusión, de Carlos Fariñas (1934-2002).

Sin referencias de la segunda edición del festival (1976), la tercera (1979) destacó no solo por la participación de compositores procedentes de la RDA, URSS, Polonia, Checoslovaquia, Angola, Hungría, Cuba, Puerto Rico y México como invitados, sino por el estreno mundial de *Estrofas para flauta en Sol* del búlgaro Ivan Spasov (1934-1996) y la primera audición en Cuba de más de quince obras. Además de conciertos sinfónicos y de cámara, el festival acogió charlas y encuentros teóricos que versaron sobre un aspecto crucial en el ámbito de la creación contemporánea en la sociedad socialista:

[...] apreciar cómo la composición está al servicio, no solo de las técnicas más avanzadas, sino también de una sociedad que rescata de su patrimonio lo mejor. Un arte que va más allá del goce sensorial (no es arte por arte), para procurar expresar al pueblo sus anhelos y logros (Pola 1979, 30).

La cuarta edición del festival (1981) estuvo dedicada al XX Aniversario del triunfo de Playa Girón y a la música checoslovaca. En él se escucharon obras de compositores de la RDA, URSS, Hungría, Yugoslavia, Polonia, Bulgaria, Rumanía, Checoslovaquia, Vietnam, Cuba y México, este último, nuevamente como país invitado. Las jornadas desarrolladas a lo largo de quince días, con varias transmisiones directas del satélite inter-sputnik, incluyeron programas de conciertos de cámara dedicados a Checoslovaquia, Rumanía y Hungría, un concierto de música electroacústica con obras de la URSS, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Cuba, y un concierto sinfónico con obras exclusivamente cubanas: *Oda a un joven Martí* de Juan Blanco (1919-2008); *Oda Martiana* (1978), para barítono y orquesta, de Harold Gramatges; *Extraplan* (1975), para orquesta y radios transistores, de Roberto Valera (n.1938), y *Canción de Gesta* (1979), para orquesta, de Leo Brouwer. A ello se unieron un programa-homenaje dedicado a Béla Bartók (1881-1945) por el centenario de su nacimiento, un concierto en el Instituto Superior de Arte (ISA) con jóvenes integrantes de la Brigada Hermanos Saiz, organización que para 1975/76 ya había gozado de un Primer Festival de Música Contemporánea Cubana, con el apoyo de la Dirección Nacional de Música del CNC y la Unión de Jóvenes Comunistas, y dos sendos conciertos sinfónicos que cubrieron las jornadas de apertura y cierre del festival: el primero de ellos dedicado a la URSS, con obras de Aram Kachaturian (1903-1978), Otar Taktakishvili (1924-1989) y Tijon Jrénnikov (1913-2007); el segundo, a la música checoslovaca, con obras de Vladimir Tichý (n.1946) y Leoš Janáček (1854-1928).

1983 y 1985 son los años en los que tuvieron lugar la quinta y la sexta edición de este festival de los Países Socialistas. Los datos constatados sobre estas dos ediciones aluden, escasamente, a la ejecución de obras de compositores de la isla. En este sentido, respecto a la edición de 1983, solo se incluye la interpretación de *Puntos y tonadas* (1980/81), para orquesta de cuerdas, de Carlos Fariñas, mientras que para la edición de 1985 destacan los estrenos mundiales de *Quinteto de vientos N° 1* (1983) de Leonardo Curbelo (n.1955) y *Tritema*, para percusión, de

Julio Roloff (n.1951); además de la interpretación de obras como: *Suite campesina para laúd y piano* (1984/85) de Efraín Amador (n.1947); *Bucólica* (1984), para saxo soprano y cinta magnetofónica, de Héctor Angulo y Juan Marcos Blanco (n.1953); *Primer día de mayo* (1984), para cinta magnetofónica, de Carlos Fariñas; *Rumores* (1984), para trío clásico, de Carlos Malcom (n.1945); *Tres de dos* (1983), para cinta magnetofónica, de Juan Piñera (n.1949) y Edesio Alejandro Rodríguez (n.1958) –Primer Premio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia–, o *Cinco pequeñas piezas para trío* (1984), para flauta, clarinete y fagot, de Viviana Ruiz (n.1963).

Eco remoto de los afamados festivales del Otoño Varsoviano y Primavera de Praga, el festival de La Habana valió para mostrar un sector importante del quehacer musical de Cuba y el resto de los países socialistas, en tanto, ideológicamente, se reconocía como “arma eficiente contra la penetración de corrientes musicales ajenas al quehacer revolucionario” (Pola 1979, 30). Los márgenes difusos de esta acepción se ciñeron, no obstante, al marcado interés por conciliar innovación y sociedad, es decir, “plasmarse con los medios contemporáneos la expresión musical de sus pueblos” (Martín 1981, 26). No olvidemos que el uso recurrente de procedimientos afines con el “serialismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo, técnicas electroacústicas, estocástica” (Eli 1986, 240), así como el uso de nuevos tipos de grafías y técnicas extendidas constituyeron, junto a estéticas de menor actualidad, una parte decisiva de los recursos empleados por los compositores de la isla a partir del movimiento de vanguardia encabezado en los años sesenta por Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas y el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005).²³ Desde la perspectiva de Harold Gramatges:

La experimentación y la incorporación de nuevas técnicas en la mayoría de los compositores cubanos ha permitido desarrollar la búsqueda de la identidad nacional por diferentes caminos [...]

[...] todos los compositores cubanos, sin excepción generacional, han dedicado la mayor parte de su producción a la Revolución, a través de muy diversas temáticas y distintos lenguajes expresivos, alcanzando la identificación de su obra con su actitud revolucionaria; considerando que el sonido, en toda su dimensión físico-acústica, constituye un medio válido para reflejarla. El compositor cubano, consciente del lugar que ocupa en la sociedad, se plantea esta identificación exaltando todo aquello [...] que contribuya al alcance pleno de los objetivos del socialismo, sin olvidar la solidaridad internacional (1979, 37).

A contrapeso del interés que emergió en la isla hacia el hacer musical contemporáneo de la Europa Oriental, Casa de las Américas esgrimió un nuevo paso, que contribuyó sobre manera a fraguar el territorio-red contrahegemónico y antimperialista, que avivaba a la comunidad musical de Latinoamérica: la realización de una Mesa Redonda sobre aspectos de la música contemporánea latinoamericana y del Caribe (1977). Este evento, de tres días de duración, contó con la presidencia de Argeliers León, entonces director del Departamento de Música de Casa de las Américas, y la asistencia de Mariano Rodríguez, subdirector de la institución

23. En palabras de González (2013), una vanguardia musical que “fue un nuevo posicionamiento nacionalista, de colocación identitario-modernista con relación ‘al otro cultural’ (Europa y Estados Unidos) desde diversas perspectivas y comprometida con la nueva ideología hegemónica socialista” (24). Véase, por otra parte, Brouwer (1982), Rodríguez Alpízar (2015), Quevedo (2016), Guzmán (2020), Blanco y Pérez (2020-2021).

habanera. Sus invitados extranjeros fueron el musicólogo brasileño Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), con la conferencia "El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo"; el compositor mexicano Mario Lavista (1943-2021), con "En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos", y el compositor chileno Iván Pequeño Andrade (n.1945), con "Hacia la identidad del músico latinoamericano". A ellos se unieron, por parte de Cuba, los musicólogos María Teresa Linares, Jesús Gómez Cairo (n.1949), Leonardo Acosta (1933-2016) y Danilo Orozco (1944-2013), además del director de orquesta Duchesne Cuzán.

La importancia de esta mesa, cuyo propósito fue abordar los "problemas más inmediatos de la música en la América Latina" y "coadyuvar al desarrollo de la cultura en nuestro continente" (Rodríguez y León 1977, 5-6), se consolidó en el reconocimiento de tres problemáticas fundamentales:

- 1) [...] el desconocimiento mutuo de las producciones musicales de los diferentes países de nuestro continente [...]
- 2) [...] el desconocimiento que tienen los estudiantes de música en nuestro continente del arte musical latinoamericano y del Caribe [...]
- 3) La necesidad de concienciar al compositor latinoamericano en la idea de "ser un hombre capaz de compenetrarse con el destino de su pueblo" (León 1977, 17-18).

Y, por otra parte, la concreción de dos proyectos de trabajo futuro:

- 1) [...] la creación de un Premio o Concurso de Musicología, auspiciado por Casa de las Américas, con el fin de estimular y promover la realización de trabajos tendientes a la creación y renovación constante de una teoría de la investigación y su metódica.
- 2) La iniciativa de "realizar a través de Radio Habana Cuba una serie de programas que difundan, a nivel nacional e internacional, la música de nuestra América en sus manifestaciones pasadas y presentes" (León 1977, 18).

De este modo, Casa de las Américas blandió una bandera musical en favor de la lucha por la independencia política, ideológica y cultural de Latinoamérica, al tiempo que buscó consolidarse como núcleo de atracción y difusión de "la verdadera producción de nuestros músicos" frente a las denostadas "reglas mercantilistas de explotación comercial" de EE. UU. Tal como afirma León en su alegato final:

[...] las condiciones políticas y sociales que hoy se dan en Cuba, le facilitan que estimule y aborde planes que conlleven a sentar las bases para un firme y constante intercambio de la obra de los músicos de esta América, contribuyendo al conocimiento mutuo, y a un creciente intercambio de experiencias, como vías para luchar contra las formas neocoloniales de dependencia cultural, que llegan a enajenar el arte de nuestra América reconocible como realidad histórica concreta (León 1977, 17).

En atención a una necesaria mirada hacia adentro, 1978 inicia la andadura de la que viene a ser una de las festividades musicales más consolidadas de la isla: las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, cuya realización anual se extendió por nueve ediciones hasta 1986. El saldo de estas jornadas musicales, dedicadas exclusivamente a la producción nacional y organizadas por la Sección de Música de la Uneac y el Ministerio de Cultura, supera las cien obras estrenadas, entre las que sobresalen: *Es rojo* (1978), para flauta, barítono y piano, de Roberto Valera; *Toque* (1980), para piano y percusión cubana (diez ejecutantes), de Héctor Angulo; *Móvil IV* (1980), para guitarra, de Harold Gramatges; *Balada del Decamerón Negro* (1981), para guitarra, de Leo Brouwer e *Impronta* (1985), para piano, percusiones y cinta magnetofónica, de Carlos Fariñas (ver Anexo 2).



Figura 2 / Portada del folleto de la V Jornada de Música Cubana Contemporánea, Uneac, Sánchez (1982).

“[P]ara brindar amplias opciones al gusto” (Pola 1985, 21), estas jornadas musicales contemporáneas incluían conciertos de música de cámara, música sinfónica, música electroacústica, música para bandas, música coral, ópera y música popular por diversos escenarios de la ciudad de La Habana, desde el Teatro Mella hasta el multitudinario Teatro Karl Marx. Buena parte de estos conciertos fueron emitidos en diferido por la emisora CMBF Radio Musical Nacional y, como resultado, muchas de las obras interpretadas sobreviven en la

actualidad en sus fondos institucionales, así como en registros discográficos de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba (Egrem).²⁴

Otro aspecto destacable de estas jornadas fue la extensa posibilidad de participación que brindó a los compositores e intérpretes más jóvenes del país, con especial asistencia de los miembros de la Brigada Hermanos Saiz, a quienes estaba dedicado uno de los conciertos del evento. La octava edición de las jornadas contó, así mismo, con invitados de la Europa del Este (URSS, Polonia, Hungría y Bulgaria), llegando a acoger en sus marcos un Encuentro de Jóvenes Compositores Cuba-URSS "que actuó como un medio más para fortalecer los lazos de trabajo y amistad con el pueblo de la URSS" (Martín 1985, 25). En este encuentro participaron cuatro compositores soviéticos: Vladimir Pozhedaiev, Muratbek Begariev, Sergey Zhukov (n.1951) y Yaroslav Vereschaquir, y nueve cubanos, entre los cuales destacaron: José Ángel Pérez Puente (n.1951), Efraín Amador (n.1947), Leonardo Curbelo y Juan Marcos Blanco (n.1953). En palabras de la crítica nacional oficial, un encuentro que "hizo evidente que los caminos abiertos a la música en el presente auguran una gran riqueza artística a los herederos de la tradición musical establecida gracias a las condiciones favorables que para la creación artística produce el socialismo" (Martín 1985, 26).

Llama la atención que a la crítica antes referida le precedió otra, concerniente también a la octava edición de las jornadas, donde el interés no recayó precisamente en sobrevalorar las "condiciones favorables" que ofrece el sistema socialista, sino en evidenciar aspectos puntuales sobre la calidad de las obras estrenadas, el reconocimiento al esfuerzo que implicaba la realización de este tipo de jornadas en un país como Cuba y el incentivo de los compositores.

[...] un evento de esta índole también es reflejo del estado actual de la composición donde la falta de estímulos al creador se hace sentir. Y cuando hablamos de estímulo no se hace referencia a este encuentro que de por sí significa un reconocimiento y acicate a la composición, más bien acudimos al poco incentivo que nuestros creadores en la música culta contemplan en el bregar cotidiano, fenómeno ejemplificable [*sic*] con la parcial ausencia de solicitud de obras a estrenar, la falta de tiempo –el compositor, gran parte de ellos, se ajusta a un horario de trabajo– factores, entre otros, que limitan la creación (Pola 1985, 21).

El fondo ideológico de estas jornadas quedó de manifiesto en su estrecho vínculo con fechas celebratorias del gobierno revolucionario, haciendo coincidir el motivo de realización de muchos de sus conciertos con el festejo de aniversarios como el vigésimo de la Campaña de Alfabetización, el octogésimo del nacimiento del poeta nacional Nicolás Guillén, el trigésimo del Asalto al Cuartel Moncada y el vigésimo quinto del Triunfo de la Revolución (Hernández 1986). No es de extrañar, pues, que en las bases de la convocatoria de su sexta edición quedara especificado:

En los conciertos de la Jornada solamente se ejecutarán obras compuestas especialmente como homenaje a la gesta del Moncada directamente o como homenaje a cualquiera de los revolucionarios participantes en la misma. En homenaje a otros hechos de la lucha insurreccional relacionados con el Moncada (Sánchez 1982, 76).

24. Véase Pérez (2011).

Las obras de contenido político e ideológico que se interpretaron en las nueve ediciones de estas jornadas son numerosas, así como flagrantes sus títulos: *Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada* (1973), para piano y orquesta sinfónica, de Argeliers León; *Canción de gesta (Epopéya del Granma)* (1979), para orquesta sinfónica, de Leo Brouwer; *En brazos de la patria agradecida* (1978), para coro mixto, de Carlos Fariñas; *Tres cantos al militante comunista* (1980), para coro mixto, de Miguel García (1926-1981); *In Memoriam* (Homenaje a Frank País) (1961), para orquesta sinfónica, y *Cantada por Abel* (1973), para narrador, coro mixto y percusión, de Harold Gramatges; *Nació en Quebrada del Yuro*, para arpa, de Danilo Avilés (n.1948); *Homenaje a Salvador Allende* (1975), para barítono, recitante y piano, de Héctor Angulo; *¡Viva el Granma!*, para banda, de José Loyola (n.1941), y *Música para un joven mártir (A la memoria de Conrado Benítez)* (1975), para trovador solista y orquesta sinfónica, de Juan Blanco.

La variedad de estilos y técnicas compositivas de estas obras evidenciaron, no obstante, la tendencia hacia una militancia política que buscaba legitimar un supuesto discurso “nacional” e identitario mediante el uso de la ideología como fundamento histórico. El empleo que aquí se hizo de la música, en provecho de su demostrado papel formativo en la construcción y transformación de las identidades socioculturales (Born y Hesmondhalgh 2000), rozó con una estética de carácter épico y sentido programático que no siempre logró distanciarse de un “Kitsch didáctico-politizante («tecoso»)” (Navarro 2006, 68) y, por otra parte, de los remedos importados del realismo socialista soviético; si bien, en otros casos, algunas de estas obras constituyeron realizaciones notablemente imbuidas de una estética de sonoridad vanguardista y contenido político-social como la conocida, de primera mano, a través de Luigi Nono.

A partir de 1984, la Jornada de Música Cubana Contemporánea coexistió con el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, también conocido como Festival de La Habana. Organizado, como aquel, por la Sección de Música de la Uneac, en coordinación con el Ministerio de Cultura, este festival persiste aún hoy en la escena musical habanera.²⁵ Sin embargo, debido a la situación crítica generada en la isla como consecuencia de la caída del bloque socialista de la Europa del Este, que trajo consigo una de las mayores crisis económicas y sociales de las últimas décadas (el llamado Periodo Especial), es un hecho que el momento de mayor relieve de este festival se sitúa entre su primera y su sexta edición (1984-1990).

En conjunción con los antecedentes hasta aquí planteados, la idea de este festival surgió a raíz del Encuentro de Intelectuales de América Latina y el Caribe que organizó, una vez más, Casa de las Américas en 1981. Desde Casa de las Américas se planteó la necesidad de hacer un festival latinoamericano. Sin embargo, el ejecutivo de la Sección de Música de la Uneac apostó, desde su inicio, por una red mucho más amplia, donde las “prioridades eran la música latinoamericana, la del campo socialista y la de los compositores de la Europa occidental y de otros continentes” (Pola 1984, 24), “sin objeción de procedencia” (Ramón 1989, 4). Con verdadero acierto, ello ayudó al conocimiento mutuo de la producción musical más actual de los países latinoamericanos, al tiempo que propició su divulgación en Europa y otras latitudes a través de compositores e intérpretes que visitaron la isla –costeando sus viajes– con motivo del festival: “una especie de emulación fraternal de la música latinoamericana y europea”, al decir de los organizadores de su primera edición (Pola 1984, 25).

25. Véase Pérez (2018).

EDICIÓN DEL FESTIVAL	PAÍSES EXTRANJEROS PARTICIPANTES ²⁶
I (1984)	Argentina, Brasil, Bulgaria, Canadá, Colombia, Ecuador, España, RDA, URSS y Venezuela.
II (1986)	Argelia, Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Chile, China, EE. UU., España, Holanda, Inglaterra, Italia, México, Perú, RFA, Suecia, Venezuela y países socialistas europeos.
III (1987)	Brasil, Checoslovaquia, Dinamarca, Nicaragua, Polonia y la URSS.
IV (1988)	Argentina, Austria, Brasil, Bulgaria, Checoslovaquia, Francia, Hungría, Italia, México, Mongolia, Polonia, RDA, Suecia, URSS y Venezuela.
V (1989)	Argentina, Brasil, Colombia, Checoslovaquia, EE. UU., Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Japón, México, RDA, RFA y URSS.
VI (1990)	EE. UU., España, Finlandia, Inglaterra, Italia, Nicaragua, Suecia, y Venezuela.

Tabla 1 / Relación de países extranjeros participantes en el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana (1984-1990).

Entre los participantes a su primera edición, cabe señalar, por ejemplo:

Figuras de la talla de Marlos Nobre, Gerardo Gandini, Gerardo Guevara, Alicia Tercián [sic], Hilda Dianda, Modesta Borh, Jesús Pinzón; instrumentistas como Jesús Villarojo, Fred Docek, musicólogos como Luigi Pestalozza; Guiya Kancheli, gran compositor soviético y sus colegas Siegfried Matthus de la RDA, Guedagui Mintchev, y Alexandr Raichev ambos de Bulgaria, Robert Aitken de Canadá, Joan Guijoan y Ramón Barce de España... figuras todas importantes en la música contemporánea (Pola 1984, 25).



Figura 3 / Foto de uno de los conciertos sinfónicos del Primer Festival de Música Contemporánea de La Habana, en *Bohemia*, 26 de octubre, Pola (1984, 24). Fotografía de Héctor Delgado.

26. Los países aquí citados no constituyen la totalidad de los asistentes al festival, son solo una referencia de estos, resultado de las fuentes bibliográficas y hemerográficas consultadas junto a una muestra incompleta de programas de conciertos.

El posible seguimiento de los estrenos efectuados en las distintas ediciones de este festival se torna difuso. Básicamente, porque la mayoría de los programas y reseñas periodísticas consultadas carecen de datos al respecto, si bien hacen referencia, por ejemplo, al estreno de más de noventa obras en la exitosa sexta edición del festival (Amer 1990). No obstante, se ha podido constatar el estreno de obras de compositores cubanos como: *Puntos cubanos* (1984), para guitarra, de Héctor Angulo; *La región más transparente* (1982), para flauta y piano, de Leo Brouwer; *Lamentos por el asesinato de un poeta* (1966), para coro mixto, guitarra y tambor militar, de Jorge Garciporrúa (1938); *Matábara del hombre malo* (1980), para voz y piano, y *Toccata guajira* (1984), para clavecín, de Carlos Malcom,²⁷ y dentro de los habituales conciertos de los más jóvenes, miembros de la Brigada Hermanos Saiz (devenida en Asociación Hermanos Saiz),²⁸ la obra *Ronda venezolana* (1989), para piano, de Keyla Orozco (n.1969).²⁹ El estreno que sí contó con una detallada repercusión en la prensa fue el de *Che cambió la prosa del mundo* (1989), para dos recitantes, soprano, banda magnetofónica y percusión de los compositores italianos Serana Tamburini (n.1948), Francesco Galante (n.1956), Nicola Sani (n.1961) y Mauro Baguella, con texto del musicólogo Luigi Pestalozza (1928-2017). Producida en colaboración con la RAI Radio Uno, la obra fue estrenada la víspera del aniversario de la muerte de Ernesto Che Guevara, bajo la dirección de Daniele Abbado, hijo del eminente Claudio Abbado, y “se convirtió en gran homenaje a su memoria y a la Revolución cubana, tal como sus creadores se propusieron” (Ramón 1989, 6). Este ostensible matiz ideológico, característico en las celebraciones musicales habaneras, fue notorio desde la primera edición del festival, donde tuvo lugar “una importante declaración política en apoyo de los movimientos revolucionarios en El Salvador, Nicaragua y Cuba que todos suscribieron” (Pola 1984, 25).

La observación que, en su reseña de la quinta edición del festival, hace el compositor Tulio Peramo (n.1948) respecto a la “pobreza de estrenos”, “la ausencia casi absoluta de obras [cubanas] especialmente encomendadas para recibir, dentro del evento, su primera confrontación con el público” y las fechas de composición de más de diez años que muestran las obras cubanas presentadas (1990, 39-40), cobra aquí un especial interés. No cabe duda de que, junto a las problemáticas que suelen acompañar a este tipo de festividad musical contemporánea, la austeridad económica y el escenario político en el que se desarrollaron estos festivales habaneros propició un sinnúmero de deficiencias y soluciones apremiantes: suspensión de conciertos, sustituciones de obras e intérpretes, falta de salas adecuadas, escaso acceso a las partituras –con problemas en la programación de obras latinoamericanas que, “por el bloqueo existente”, tenían que hacerse con ellas por terceros países (Pola 1984)–, ausencia de público e insuficiente promoción a través de los medios de difusión masivos. Si bien, en este último aspecto, son de destacar los conciertos emitidos en diferido por la emisora CMBF. Véanse como muestra los datos sistematizados por Peramo (1990) en su citada reseña de la quinta edición del festival (Tabla 2):

27. Véase Pérez (2011).

28. Véase Rodríguez (2020).

29. Del grupo que conformó el núcleo de compositores más jóvenes durante aquella nueva etapa destacaron: Beatriz Corona (n.1962), Ileana Pérez Velázquez (n.1964), Julio García Ruda (n.1965), Juan Antonio Prada (n.1965), Carlos Puig (1968), Louis Aguirre (n.1968), Keyla Orozco (n.1969), Viviana Ruiz y Manuel Espinás (n.1969). Todos ellos, a excepción de Corona, radicados en la actualidad fuera de la isla. Véase Morales (2018).

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE LA HABANA (1989)		
Datos de interés	Catálogo Cubano	Catálogo extranjero
Obras programadas	47 (44%)	59 (56%)
Obras interpretadas	34	45
Obras no interpretadas	13	14
Obras interpretadas fuera de programa (por adición o sustitución)	11	12
Total de obras interpretadas	45	57
Compositores con obras originalmente programadas	41	- América Latina: 18 - Europa socialista: 15 - Asia: 12 - Europa occidental: 10 - América del Norte: 3 - África: 1

Tabla 2 / Resumen de obras interpretadas en el V Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana (1989), según Peramo (1990).

Sea como fuere, el alcance de este festival quedó demostrado en la diversidad y sistematicidad de actividades que en él se englobaron, desde los conciertos de los jóvenes compositores cubanos hasta los conciertos de música electroacústica, los encuentros de jóvenes compositores Cuba-URSS y los simposios teóricos organizados en torno a temas de especial interés: “La especialización del folclore en América Latina y el Caribe” y “Las vías de desarrollo de la música culta en América Latina y el Caribe” (primera edición del festival); “La música actual, vías para su conocimiento en la crítica, la pedagogía, la historiografía y la teórica” (segunda edición), con intervención especial de Luigi Nono; “Presencia y trascendencia de la música del pueblo, sus aportes a la música profesional” (tercera edición); “Concepto de contemporaneidad para el compositor de hoy” y “Función social de la música contemporánea” (cuarta edición), y “La labor editorial en la creación contemporánea” (sexta edición), con la presencia especial de Francisco Curt Lange.

Más allá de los anhelos de sus realizadores por convertirlo “en escenario estable de información sobre lo mejor de la creación musical contemporánea de todo el mundo” (Peramo 1990, 39), este festival habanero contribuyó a localizar en el mapa internacional de la música de la segunda mitad del siglo XX la producción musical de Cuba y de una buena parte de los compositores de América Latina. Un escenario mundial, eso sí, en el que “[l]a ausencia de música latinoamericana en los grandes eventos europeos –donde apenas se incluye algo de procedencia hispana– obliga a los interesados a volver sus ojos a Cuba [...]” (Ramón 1989, 4).

Reflexiones finales

La actividad musical desarrollada en y desde La Habana entre las décadas de 1960 y 1980 a través de sus encuentros, jornadas y festivales de música contemporánea, potenció el pronunciamiento discursivo de un quehacer musical cubano y, sustancialmente, latinoamericano, permeado de inquietudes estéticas contemporáneas e ideológicas de

izquierda. Aquí, los discursos políticos y musicales convergieron como seña de identidad de un nuevo “territorio-red” contrahegemónico y antimperialista que, en su praxis, propuso subsumir los discursos músico-culturales dominantes y ofrecer una alternativa de referencia para América Latina.

La concurrencia inusitada de una creciente intelectualidad de izquierda latinoamericana y europea a las festividades musicales habaneras hizo de ellas un punto de encuentro único en su tipo, con la presencia en sus programas de un exuberante número de obras contemporáneas de temática política y social. Frente a una realidad continental fracturada, Luigi Nono irrumpió como punto de sutura en estrecha colaboración con Casa de las Américas, estandarte de la integración latinoamericana y del mensaje ideológico y cultural de la Revolución cubana y su política antimperialista, en medio de los vaivenes y contradicciones de un tenso escenario de Guerra Fría.

Los desvelos de la política cultural y musical cubanas por hacerse escuchar desde y más allá de su territorio, mirando al Este y al Sur, se evidencian en la red de estrategias y discursos transnacionales que acaparan, junto a los antecedentes expuestos, sus Festivales de Música Contemporánea de los Países Socialistas, las Jornadas de Música Cubana Contemporánea y los Festivales Internacionales de Música Contemporánea de la Habana. Sin duda, una densa trama de acciones cuyos resultados estéticos y musicales no se agota ni en las cortas líneas de este texto ni en el estudio de solo estos tres eventos. A este respecto, cabría sugerir, por ejemplo, la necesidad de estudios sobre la recepción internacional de estos festivales cubanos en revistas especializadas de Latinoamérica, Europa y el antiguo bloque socialista, así como la relación dialógica de dichos festivales con otros representativos de su momento histórico: los Concursos de Composición de la Uneac; los Concursos y Festivales Internacionales de Guitarra de La Habana; los Festivales Internacionales de Música Electroacústica “Primavera en Varadero”; los Festivales de Música Contemporánea de la Brigada/Asociación Hermanos Saiz, y, desde el exterior, los Foros Internacionales de Música Nueva de México y los festivales del Otoño Varsoviano y Primavera de Praga. En resumen, queda un largo camino por recorrer que, de cara al futuro, suscita grandes incógnitas y constataciones sobre el papel político y músico-cultural que sustentó la música contemporánea cubana para América Latina y Europa Oriental como punto de encuentro y conocimiento mutuo de aquella nueva época.

Bibliografía

- Artaraz, Kepa. 2011. *Cuba y la nueva izquierda. Una relación que marcó los años 60*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Astor, Miguel. 2008. “Los ojoS de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)”. Tesis de Doctorado, Universidad Central de Venezuela. https://www.academia.edu/44752016/Los_ojoS_de_Sojo_El_conflicto_entre_Nacionalismo_y_Modernidad_en_los_Festivales_de_M%C3%BAsica_de_Caracas_1954_1966_Acceso:31_de_julio_de_2021.
- Blanco, Yurima y Ailer Pérez. 2020. “‘Vanguardia’ y ‘retaguardia’ musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)”. *El oído pensante* 82: 11-37.

Born, Georgina y David Hesmondhalgh, eds. 2000. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.

Brouwer, Leo. 1982. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Cáceres, Eduardo. 1989. "Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente". *Revista Musical Chilena* XLIII (172): 46-84.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2015. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 8: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Casal, Lourdes. 1971. *El caso Padilla. Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universal.

Castiñeira de Dios, José Luis, director. 2011. *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Acceso: 30 de julio de 2021. http://issuu.com/festivalclaem/docs/claem_cat-160pags-23x29_web.

Castro, Fidel. 2001. *Palabras a los intelectuales*. Edición homenaje 40º Aniversario. La Habana: Letras Cubanas.

Cordero, Roque. 1977. "Vigencia del músico culto". En *América Latina en su Música*, relatora Isabel Aretz, 154-173. México: Siglo XXI/UNESCO.

Corrado, Omar, ed. 2014. *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

_____. 2020. "European Professors at the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: Two experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345.

Correa de Azevedo, Luis Héctor. 1977. "La música de América Latina". En *América Latina en su música*, relatora Isabel Aretz, 53-70. México: Siglo XXI/UNESCO.

Eli, Victoria. 1986. "Apuntes sobre la creación musical actual". *Universidad de La Habana* 227: 229-243.

_____. 1989. "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba". *Latin American Music Review* 10 (2): 287-297.

Fugellie, Daniela. 2013. "'Luigi Nono: Al gran sol de la revolución'. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)". *Boletín Música* 35: 3-29.

_____. 2020. "Ausentes presentes: Art Music from the Chilean Exile in the Anacrusa Festivals at the Goethe-Institute Santiago (1985-89)". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345.

- Gómez, Zoila. 1986. "Otras y las mismas músicas". *Clave* 2: 4-6.
- González, Liliana. 2013. *Federico Smith: Cosmopolitismo y vanguardia*. La Habana: Ediciones CIDMUC.
- Gramatges, Harold. 1979. "Presencia de la Revolución en la música cubana". En *Harold Gramatges, presencia de la Revolución en la música cubana*, seleccionado y prologado por Radamés Giro, 1997 [1983], 30-46. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1982. "La música culta". En *La Cultura en Cuba socialista*, AAVV, 124-150. La Habana: Letras Cubanas.
- Guembe, María Gabriela. 2007. "Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia". *Boletín Música* 18: 32-46.
- Guzmán, Rafael. 2020. "La vanguardia musical cubana de los 60. El compositor Harold Gramatges". *SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical* 1 (1): 10-20.
- Haesbaert, Rogério. 2013. "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad". *Cultura y Representaciones Sociales* 8 (15): 9-42.
- Heister, Hanns-Werner y Ulrike Mühlshlegel, eds. 2014. *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt am Main: Vervuert.
- Hernández, María del Rosario. 1986. "Impresiones acerca de las Jornadas de Música Contemporánea". *Universidad de La Habana* 227: 283-285.
- León, Argeliers. 1977. "Conclusiones de la Mesa Redonda". *Boletín de Música* 66: 17-18.
- Morales Flores, Iván César. 2018. *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Moro, Daniel. 2012. "El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 143-173.
- Navarro, Desiderio. 2006. *Las causas de las cosas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Nono, Luigi. 1971 [2019]. "Nella Sierra e in parlamento". En *La nostalgia del futuro: scritti scelti*, editado por Angela Ida De Benedictis y Veniero Rizzardi, 290-301. Milano: Il saggiatore.
- _____. 1972. "Curso Latinoamericano de Música Contemporánea". *Boletín de Música* 20.
- "Notas". 1987. *Boletín Música* 109.
- Novoa, María Laura. 2007. "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso". *Revista Argentina de Musicología* 8: 69-87.

Paraskevaídis, Graciela. 2011. "De mitos y leyendas. El CLAEM en el 2011". *Magma*. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CLAEM-2011.pdf Acceso: 31 de julio de 2021.

_____. s/f. "Decimocuarto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea Uruguay, 1986". *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación, I*. www.latinoamerica-musica.net Acceso: 21 de julio de 2021.

Pérez, Ailer. 2011. *Música académica contemporánea cubana (1961-1990)*. La Habana: CIDMUC.

_____. 2018. "En busca de un acervo documental perdido: el Festival de Música Contemporánea de La Habana". *El sincopado Habanero* III septiembre-diciembre: 4-9.

Quevedo, Marysol. 2016. "Cubanness, Innovation, and Politics in Art Music in Cuba, 1942-1979". Tesis de Doctorado, Indiana University. ProQuest (10251468).

Rodríguez Alpízar, Fernando A. 2019. "Juan Blanco, pionero de la música electrónica cubana. Cultura, política e ideología en Cuba (1960-1970)". Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56743/> Acceso: 17 de enero de 2021.

Rodríguez Ruidíaz, Armando. 2020. *Los conciertos olvidados de La Sección de Música de la Brigada Hermanos Saiz (1975 - 1985)*. https://www.academia.edu/50998704/Los_conciertos_olvidados_de_La_Secci%C3%B3n_de_M%C3%BAsica_de_la_Brigada_Hermanos_Sa%C3%ADz_1975_1985 Acceso: 26 de julio de 2021.

Sánchez, Maruja. 1982. *V Jornada de Música Cubana Contemporánea* (Folleto). La Habana: UNEAC.

Trudu, Antonio, ed. 2008. *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano, Vol. 3*. Florencia: Leo S. Olschki.

Vázquez, Hernán Gabriel, ed. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Fuentes hemerográficas

Amer, José. 1990. "Festival de La Habana. El siglo en la música". *Bohemia*, 28 de septiembre.

"De nombreuses personnalités s'émeuvent de l'arrestation du poète cubain Heberto Padilla". 1971. *Le Monde*, 09 de abril. https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/04/09/de-nombreuses-personnalites-s-emeuvent-de-l-arrestation-du-poete-cubain-heberto-padilla_2461646_1819218.html Acceso: 23 de marzo de 2022.

González, Nati. 1972. "Jornada en Cuba de Música Latinoamericana". *Bohemia*, 20 de octubre.

- Martín, Tamara. 1981. "IV Festival de Música Contemporánea". *Bohemia*, 8 de mayo.
- _____. 1985. "Momentos de una jornada". *Bohemia*, 25 de octubre.
- "Presencia de Luigi Nono". 1967. *Bohemia*, 15 de septiembre.
- Peramo, Tulio. 1990. "V Festival de La Habana-UNEAC 1989. Bajo el signo del futuro". *Clave* 16: 39-42.
- Pola, J. A. 1974. "Festival del socialismo". *Bohemia*, 25 de octubre.
- _____. 1979. "Importancia de un festival". *Bohemia*, 2 de marzo.
- _____. 1984. "Opiniones sobre un festival de música". *Bohemia*, 26 de octubre.
- _____. 1985. "El saldo de una jornada". *Bohemia*, 18 de octubre.
- Ramón, Neysa. 1989. "Logros y deficiencias de un festival". *Bohemia*, 3 de noviembre.
- Rodríguez, Mariano y Argeliers León. 1977. "Palabras inaugurales". *Boletín de Música* 66: 5-6.
- Sand, Clara. 1968. "Homenaje póstumo al Che. Luigi Nono y el Festival de Música Contemporánea". *Bohemia*, 19 de enero.
- Villares, R. 1974. "Diálogo con Penderecki". *Bohemia*, 25 de octubre.

Anexo I. Declaración Final del Encuentro de Música Latinoamericana.³⁰

Hay músicos que solo aman su música y músicos, que aman al pueblo.
Haydée Santamaría

Hoy, quinto aniversario de la caída de nuestro comandante Ernesto Che Guevara, los participantes del Encuentro de Música Latinoamericana celebrado en la Casa de las Américas damos a conocer la siguiente declaración:

La América Latina está viviendo un movimiento hacia su verdadera liberación, dentro del marco mundial del auge del socialismo y de la descolonización. Ejemplos de ese movimiento son el triunfo de la Revolución cubana en 1959, el incremento de la lucha de masas, el brote de la guerrilla rural y urbana, la insurgencia de movimientos estudiantiles, la incorporación de cristianos a la lucha revolucionaria, el carácter nacionalista de gobiernos como el establecido en Perú 1968, el alza en Panamá de la lucha reivindicativa por la soberanía del canal, el recrudescimiento en Puerto Rico de la lucha por su independencia, el triunfo en 1970 de la Unidad Popular en Chile, encabezada por el compañero Salvador Allende.

El imperialismo yanqui trata por todos los medios de frenar ese movimiento indetenible, valiéndose, siempre que lo crea necesario, de la agresión directa, como en la República

30. González (1972).

Dominicana en 1965, o de la más brutal represión (desde la tortura hasta el asesinato) en muchos países, pero no desempeñando los métodos más sutiles.

La historia de los sucesivos colonialismos y neocolonialismos que ha sufrido la América Latina (y en especial del imperialismo yanqui) evidencia el proceso de penetración cultural subrepticia y paralela a toda conquista militar y a toda dependencia económica. El proceso actual demuestra cómo el poder colonizador intensifica su penetración, revisando y mejorando sus métodos, poniendo en juego todos sus recursos económicos y tecnológicos usando sus propios agentes, pero también procurando reclutarlos en nuestras propias filas.

Esto es válido para todas las manifestaciones culturales, trátase de la ciencia o del arte. Como en otras expresiones de raigambre popular y nacional, pero con más insistencia en lo musical, por su mayor comunicabilidad entre nosotros, la penetración cultural colonialista en este orden no solo pretende lograr la destrucción de nuestros valores propios y la imposición de los ajenos, sino también la sustracción y distorsión de los primeros, par [sic] devolverlos reelaborados y cotizados al servicio de esa penetración. Esta tarea es ejercida por el imperialismo yanqui y sus adláteres europeos con el concurso de las burguesías dependientes latinoamericanas y sus agentes.

Para alcanzar tales metas, el imperialismo se vale de maneras sutiles y de una aparente prodigalidad en el ofrecimiento de oportunidades e incentivos. Ejemplos notorios de esa política de penetración cultural en el mundo de la música, aparte de los casos evidentes de los medios masivos de comunicación y de las instituciones del imperialismo, son los que se presentan como obra filantrópica y filocultural de fundaciones capitalistas o como obra de extensión cultural de universidades u otros centros de enseñanza. Hay que tener en cuenta que el imperialismo utiliza múltiples máscaras, variando sus instrumentos, sus nombres y sus métodos, de acuerdo con la realidad de cada país y de cada momento. El drenaje, condicionamiento o utilización de músicos –creadores intérpretes investigadores– se produce como en otros campos de la cultura, a través de becas, viajes, giras, cursos, encargos de obras, concursos, festivales, conciertos, laboratorios, contratos de edición, industrias del disco, radio, televisión y demás medios de comunicación de masas. La penetración colonial también se realiza, a la inversa, mediante el financiamiento de centros locales de actividades musicales, envío de docentes e imposición de productos y modelos metropolitanos.

Los investigadores, creadores e intérpretes musicales debemos tomar conciencia plena de esta problemática y mantener una actitud categórica y consecuente: resistir a la penetración imperialista, desenmascarar y denunciar todo organismo que, bajo cualquier pantalla, sirva a esta, y a las tácticas de diversionistas que se valen de seudorrevolucionarios, y rechazar la enajenación vigorosamente, incorporándonos, con nuestra acción y nuestra obra, al combate de nuestros pueblos por su independencia integral, que da muestras de originalidad revolucionaria en la continua creatividad práctica y teórica marxista, basada en la lucha de clases en la que los trabajadores son la vanguardia. Esta participación en el movimiento de liberación tendrá más eficacia cuanto más profundamente interprete el sentir del pueblo, por los valores auténticos de nuestra obra y por una rigurosa calidad artística.

La Habana, 8 de octubre de 1972.

Firmantes:

Coriún Aharonián, Víctor Alfonso, Calisto Álvarez, Francisco Amat, Héctor Angulo, Rafael Aponte-Ledée, José Ardévol, Jorge Berroa, Julio Bidopia, Juan Blanco, César Bolaños, Federico Britos, Leo Brouwer, Jorge Campos, Tania Castellanos, Manuel Duchesne Cuzán, Rembert Egües, Carlos Fariñas, Frank Fernández, Sergio Fernández Barroso, Ninowska Fernández-Brito, Fernando García, Miguel García, Santiago García, Celso Garrido-Lecca, Enrique González Mántici, Harold Gramatges, Gonzalo Grondona, José Luis Guerra, Félix Guerrero, María Antonieta Henríquez, Víctor Jara, Enrique Jorrín, Mario Kuri-Aldama, Istvan Lang, Rafael Lay, Argeliers León, María Teresa Linares, Braulio López, Edgardo Martín, Ariel Martínez, José Antonio Méndez, Carlos Molina, Medardo Montero, Gert Natschinski, Issac Nicola, Luigi Nono, Jesús Ortega, Pura Ortiz, Isabel Parra, Andrés Pedroso, César Portillo de la Luz, Serafín Pro, E. Ramos, Eduardo Ramos, Orlando Ramos, Nilo Rodríguez, Silvio Rodríguez Cárdenas, Dahd Sfeir, Rafael Somavilla, Antonio Taño, Dimitri Tapkoff, Evelio Tiele y Cecilio Tiele, Roberto Sánchez Ferrer, Roberto Valdés Arnau, Roberto Valera, Alberto Vera, Daniel Viglietti y Sergio Vitier.

Nota: no se logró unanimidad por la abstención del compositor mexicano Héctor Quintanar.

Anexo II. Obras estrenadas en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea.³¹

I Jornada de Música Cubana Contemporánea (1978).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez Sanabria, Carlos	<i>Bisticcio</i>	Flauta
	<i>In pectore</i>	Piano
Avilés, Danilo	<i>Nació en Quebrada del Yuro</i>	Arpa
Fariñas, Carlos	<i>Atanos</i>	Piano
Fragoso, Guillermo	<i>Tiento para teclado</i>	Piano
Garciporrúa, Jorge	<i>Tribrachos II</i>	Violín
Loyola, José	<i>Música viva No. 3</i>	Flauta y conjunto de tambores Batá
Malcolm, Carlos	<i>Articulaciones</i>	Piano
	<i>Cuatro estudios</i>	Piano
Piñera, Juan	<i>El asalto final</i>	Conjunto instrumental
Ramos, Eduardo	<i>Electrón y diagrama</i>	Flauta
Rodríguez, Nilo	<i>Ámbitos</i>	Flauta
	<i>Boceto</i>	Violín y piano
Valera, Roberto	<i>Diálogo para uno solo</i>	Flauta y piano
	<i>Es rojo</i>	Flauta, barítono y piano

31. Información compilada a partir de los textos de González (1972), Sánchez (1982), Martín (1985); Pola (1985); "Notas", *Boletín de Música* 109 (1987), Pérez (2011) y la selección de programas cedidos por Armando Rodríguez Ruidíaz.

II Jornada de Música Cubana Contemporánea (1979).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Avilés, Danilo	<i>Sonata quasi libera</i>	
Garciaporrúa, Jorge	<i>Cuarteto de cuerdas con un percusionista</i>	Cuarteto de cuerdas y percusión
López Marín, Jorge	<i>Danzón</i>	Piano
Pérez Puentes, José A.	<i>Galimatías I y II</i>	Guitarra
Piñera, Juan	<i>Canciones perdidas</i>	Barítono y piano
Roloff, Julio	<i>Troppo</i>	Violín

III Jornada de Música Cubana Contemporánea (1980).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Angulo, Héctor	<i>Sin un beso no puede ser</i>	Coro mixto
	<i>Toque</i>	Piano y percusión cubana
Avilés, Danilo	<i>Oscilaciones</i>	Flauta
Blanco, Juan	<i>Cosmofonías</i>	Banda magnetofónica
	<i>Trapices</i>	Contralto, flauta y banda magnetofónica
	<i>Trazos, texturas... y recuerdos</i>	Orquesta sinfónica
Diez Nieto, Alfredo	<i>Gran sonata</i>	Piano
Fariñas, Carlos	<i>Guaracha</i>	Guitarra
García, Miguel	<i>30 de noviembre</i>	Coro mixto
Gramatges, Harold	<i>Móvil IV</i>	Guitarra
Guerrero, Félix	<i>Tres danzas</i>	Piano
Pérez Puentes, José A.	<i>Tocata</i>	Violonchelo y piano
Piñera, Juan	<i>Passoyaglia</i>	Piano
Ruiz, Magaly	<i>Movimiento para cuarteto de cuerdas No. 1</i>	Conjunto instrumental
Ruiz Castellanos, Pablo	<i>Céfiro y sueño</i>	Soprano y piano
Sánchez Ferrer, Roberto	<i>Variaciones</i>	Quinteto de vientos
Silva, Electo	<i>Homenaje a la trova</i>	Coro mixto

IV Jornada de Música Cubana Contemporánea (1981).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez, Calixto	<i>Música popular</i>	Banda magnetofónica y luces
Amador, Efraín	<i>Son para la mano diestra</i>	Guitarra
Angulo, Héctor	<i>A los estudiantes del 71</i>	Guitarra y orquesta sinfónica
Blanco, Juan y Ortega, Jesús	<i>Traigo mi son</i>	Guitarra, percusión y banda magnetofónica

Blanco, Juan Marcos	<i>Electrosón</i>	Actores, percusión y banda magnetofónica
Curbelo, Leonardo	<i>Cha cha cha</i>	Violín, viola y violonchelo
Diez Nieto, Alfredo	<i>Sudor y látigo</i>	Barítono y orquesta sinfónica
Fernández Pavón, Reynaldo	<i>Poema</i>	Orquesta sinfónica y coro mixto
Fragoso, Guillermo	<i>Variaciones sobre el canto Biyumba Lube-Lube</i>	Soprano y piano
García, Miguel	<i>Tres cantos al militante comunista</i>	Coro mixto
Garciaporrúa, Jorge	<i>Permutaciones</i>	Violonchelo y percusión
Gramatges, Harold	<i>Diálogo</i>	Violín y piano
Guerrero, Félix	<i>Son No. 6</i>	Barítono y conjunto instrumental
León, Argeliers	<i>Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada</i>	Piano y orquesta sinfónica
Loyola, José	<i>Canto Negro</i>	Barítono, piano y conjunto instrumental
Malcolm, Carlos	<i>Concierto</i>	Piano y orquesta sinfónica
Márquez Lacasa, Juan	<i>Tardes grises</i>	Soprano y conjunto instrumental
Roloff, Julio	<i>Cuarteto No. 1</i>	Flauta, clarinete, percusión y violonchelo
Ruiz, Magaly	<i>Movimiento para cuarteto de cuerdas No. 2</i>	Cuarteto de cuerdas
Tieles Soler, Evelio	<i>Tierra en la sierra y el llano</i>	Barítono
	<i>Sensemaya</i>	Piano
Valera, Roberto	<i>Movimiento concertante</i>	Guitarra y conjunto instrumental
Vitier, Sergio	<i>Líricas, Rítmicas y Final</i>	Quinteto de vientos

V Jornada de Música Cubana Contemporánea (1982).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez Ríos, María	<i>Ghetto</i>	Flauta y piano
Álvarez, Calixto	<i>Cuento electrónico</i>	Cinta magnetofónica
Álvarez Sanabria, Carlos	<i>Boceto-Allegro</i>	Cuarteto de cuerdas
Berroa, Jorge	<i>Concierto para piano y trece instrumentos</i>	Piano y conjunto instrumental
Blanco, Juan	<i>Espacios</i>	Cinta magnetofónica
	<i>Contrapunto Espacial V</i>	Tres grupos instrumentales, nueve actores, seis actrices y dos niños
Blanco, Juan Marco	<i>Trópico</i>	Multimedia para actores, luces y banda magnetofónica
Brouwer, Leo	<i>Balada del Decamerón Negro</i>	Guitarra
Curbelo Cádiz, Leonardo	<i>Trío</i>	Flauta, oboe y piano

De Blanck, Olga	<i>Tríptico para voz a instrumentos percutivos cubanos</i>	Soprano y percussionistas
Diez Nieto, Alfredo	<i>Quinteto No. 2 para vientos</i>	Quinteto de vientos
Fernández Pavón, Reynaldo	<i>Adagio para flauta y cuerdas</i>	Flauta y orquesta de cuerdas
Fragoso, Guillermo	<i>Fuga, Divertimento y Trío</i>	Flauta, oboe y piano
Garciaporrúa, Jorge	<i>Acierto y desacierto de los yorubas</i>	Barítono y orquesta sinfónica
González, Hilario	<i>Carta a Jenny</i>	Tenor y conjunto instrumental
Gramatges, Harold	<i>Trío para cuatro</i>	Piano, violín, violonchelo y corno
Guerrero, Félix	<i>Sergio Rajmaninov In memoriam, expresiones románticas para piano y orquesta</i>	Piano y orquesta sinfónica
Iglesias, Raúl	<i>Dos movimientos para tuba</i>	Tuba
	<i>Encuentro</i>	Flauta y cinta magnetofónica
Landa, Fabio	<i>Preludio No. 2 para piano</i>	Piano
León, Argeliers	<i>Saturnalia</i>	Cinta magnetofónica y cualquier número de ejecutantes con percusión
	<i>Para cantar junto a un rumbero de Simpson</i>	Cajón quinto y conjunto instrumental
Loyola, José	<i>Variaciones folclóricas para voz, piano y percusión</i>	Barítono, coro mixto, piano y conjunto instrumental
Martín, Edgardo	<i>Danzón No. 2</i>	Orquesta sinfónica
Pérez Puentes, José A.	<i>Divertimento para varios y algunos</i>	Dos guitarras y elementos percutidos
Rodríguez Salvá, Edesio	<i>Canto negro</i>	Piano, conjunto de tambores Batá
Rodríguez, Nilo	<i>Canto abierto</i>	Trompeta y orquesta sinfónica
Tieles Soler, Evelio	<i>Seis piezas infantiles</i>	Soprano y piano
Vitier, José María	<i>Cartas a Silvia</i>	Piano, flauta, dos violos, viola y violonchelo

VI Jornada de Música Cubana Contemporánea (1983).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Angulo, Héctor	<i>Tres cantos para barítono y orquesta</i>	Barítono y orquesta sinfónica
López Marín, Jorge	<i>Primer concierto para orquesta</i>	
Milanés, Norman	<i>El triunfo de la Rebelión (zarzuela)</i>	Voces solistas, coro mixto y orquesta

VIII Jornada de Música Cubana Contemporánea (1985).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Brouwer, Leo	<i>Canto yoruba</i>	Barítono y conjunto instrumental
De Blanck, Olga	<i>La Habana 1938</i>	Soprano, piano y percussionistas

Garciaporrúa, Jorge	<i>A un poeta asesinado</i>	Soprano y orquesta sinfónica
Gramatges, Harold	<i>Guirigay</i>	Doble quinteto
Peramo Cabrera, Tulio	<i>Tres preludios</i>	Piano
Rodríguez, Nilo	<i>Diálogo concertante</i>	Viola y piano
Roloff, Julio	<i>Metalea I</i>	Conjunto instrumental

IX Jornada de Música Cubana Contemporánea (1986).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez Ríos, María	<i>Concierto cubano</i>	Piano y orquesta
Blanco, Juan	<i>Contrapunto Espacial</i>	Cuatro percusionistas y cinta
Fariñas, Carlos	<i>Impronta</i>	Piano, cuatro percusionistas y tape
Gramatges, Harold	<i>Discurso de la América Antigua</i>	Voz y orquesta
Ortega, Jesús	<i>Tres preludios</i>	Piano

R

“Por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas”: a virada latino-americana no Festival Música Nova a partir do III Festival de Música de América y España*

Fernando de Oliveira Magre

Universidade Estadual de Campinas

fernandomagre@gmail.com

Resumen

Em 1970, o compositor brasileiro Gilberto Mendes foi convidado para participar do III Festival de Música de América y España em Madri, que reuniu compositores de diversos países da América Latina, EUA, Canadá e Espanha. Para Mendes, esse festival foi fundamental para estabelecer uma aproximação entre os compositores latino-americanos, mais especificamente entre brasileiros e os demais países de língua espanhola, que, em sua opinião, até aquele momento ainda se conheciam pouco. A partir desse ano, observa-se um crescimento da participação de compositores latino-americanos no Festival Música Nova, criado por Gilberto Mendes em 1962 em Santos. Por meio da análise de fontes primárias como programas de concertos e depoimentos, este trabalho demonstra a importância do Festival de Música de América y España para o desenvolvimento de um projeto de integração da música de vanguarda latino-americana, iniciado no Festival Música Nova e ampliado nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea.

Palavras-chave: Festivais de Música; Música Contemporânea; Vanguarda; América Latina; Gilberto Mendes.

“For a united front of Latin American musical vanguards”: the Latin American turn at the Festival Música Nova from the III Festival de Música de América y España

Abstract

In 1970, Brazilian composer Gilberto Mendes was invited to participate in the III Festival of Music from America and Spain in Madrid, which brought together composers from several countries of Latin America, in addition to the USA, Canada, and Spain. For Mendes, this festival was essential to establish a rapprochement between Latin American composers, more specifically between Brazilians and the Spanish-speaking countries, who, in his opinion, until that moment were little known. From that year on, there was an increase in the participation

*Este trabalho é resultado de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/04308-3.

of Latin American composers in the Festival Música Nova, created by Gilberto Mendes in 1962 in Santos. Through the analysis of primary sources such as concert programs and testimonials, this work shows the importance of the Festival of Music from America and Spain in developing an integration project.

Keywords: Music Festivals; Contemporary Music; Avant-garde; Latin America; Gilberto Mendes.

Introdução

A ideia de uma possível integração entre países da América Latina no campo musical, partindo do pressuposto de que o bloco compartilharia entre si certas afinidades culturais e políticas marcadas pelo passado colonial e suas reverberações no presente, começa a se materializar por volta da década de 1930.

De acordo com Palomino (2020), somente a partir desse momento a compreensão da América Latina enquanto um espaço culturalmente distinto viria a se estabelecer. O autor diz que, até esse momento, “nenhuma das categorias usadas para definir a América Latina era a cultural” (Palomino 2020, 7). Ao contrário, aponta que “a ideia de América Latina como uma região foi forjada ao longo de dois séculos pelas guerras imperiais e anticoloniais, reformismo político e ideologias raciais” (Palomino 2020, 3), sendo esta, portanto, uma categoria de âmbito geopolítico.

Palomino (2020) considera a década de 1930 como o momento da “invenção” da música latino-americana, ou seja, o momento em que se consolida a ideia de que a América Latina possuiria uma identidade cultural e que esta poderia ser compartilhada. O autor atribui o estabelecimento dessa ideia a iniciativas americanistas que vieram desde as primeiras décadas do século XX e que, no campo da música, confluíram na atividade de Francisco Curt Lange com seu *Boletim Latino-Americano de Música* (1935-1946).

O musicólogo Juan Pablo González identifica três momentos históricos marcantes no estabelecimento de uma ideia de integração latino-americana. O primeiro foi a atuação de Curt Lange que, com o *Boletim*, começou uma agenda de integração até então inexistente, por meio de quatro estratégias:

Compartilhar a tarefa editorial, revezando as cidades onde se publicava o boletim – Rio de Janeiro, Lima, Montevidéu e Bogotá –; somar contribuições de pesquisadores e compositores de distintos países latino-americanos; incluir tanto artigos de investigação como partituras de música contemporânea e histórica da América Latina; e dar igual importância à música de tradição escrita de distintos períodos históricos e à de tradição oral, tanto vigente quanto extinta, embora sem prestar atenção à música popular urbana (González 2016, 27).

Curt Lange foi responsável por uma série de iniciativas que davam início a uma organização sistêmica de fontes musicais na América Latina, realizando seu intercâmbio através de seu próprio trânsito entre esses países. Alguns exemplos de suas iniciativas são o Instituto Interamericano de Musicologia, fundado em 1938 em Montevidéu, o Departamento de

Musicologia da Universidade Nacional de Cuyo, criado em 1948 em Mendoza, além da criação de discotecas públicas no Brasil e de sua atuação em torno de fontes da música antiga de Minas Gerais.

Daniela Fugellie (2018) destaca a importância da figura de Curt Lange com seus *Boletins Latino-Americanos de Música* para o estreitamento entre compositores ligados ao dodecafonismo no início dos anos 40. A autora salienta que foi Curt Lange quem começou a divulgar as obras do argentino Juan Carlos Paz,¹ além de colocá-lo em contato com Hans-Joachim Koellreutter, alemão recém-chegado ao Brasil e que começava a organizar no Rio de Janeiro um movimento em torno da difusão da música antiga e contemporânea no Brasil, denominado Música Viva. Segundo a autora, foi por meio desse intercâmbio que Juan Carlos Paz passou a ser “conhecido no Brasil como pioneiro da dodecafonía latino-americana” (Fugellie 2018, 173).

Com a “descoberta” da América Latina pelos Estados Unidos da América, a noção de Interamericanismo veio se sobrepor à ideia do Americanismo Musical. O Interamericanismo é marcado por uma atuação de musicólogos estadunidenses ou integrados à academia daquele país que começam a produzir leituras mais amplas sobre as Américas e mais especificamente sobre a América Latina. Algumas dessas figuras foram Charles Seeger, Robert Stevenson e Gérard Béhague. A participação de órgãos como a Pan American Union e sua seção musical Inter-American Music Center proporcionou um alto investimento de recursos na pesquisa e divulgação das músicas das Américas, com a publicação de livros, catálogos, boletins, além da edição discográfica de música latino-americana. González complementa:

Essa incessante atividade editorial interamericana realizada a partir dos Estados Unidos irá somar-se à aparição de fundações que concedem bolsas para a realização de estudos de pós-graduação nos EUA e trabalhos de pesquisa e criação musical, bolsas que também concederá a OEA (González 2016, 34).

O conceito de Interamericanismo é, segundo o autor, “herdado dos debates que buscavam articular os esforços hemisféricos para assegurar a paz no continente americano em tempos de Segunda Guerra Mundial”, que viria rapidamente a expandir-se para o âmbito cultural e, conseqüentemente, musicológico (González 2016, 33).

O terceiro momento demarcado por Juan Pablo González é o dos Estudos Latino-Americanos como um campo multidisciplinar surgido na academia anglo-saxônica e que veio impactar os estudos musicológicos e os modos de interação entre a prática e reflexão musicais na América Latina.

Os momentos destacados por Juan Pablo González nos revelam como o desejo por uma integração musical e musicológica latino-americana, em diferentes instâncias, já estava posto desde meados dos anos 1930 com a atuação de Curt Lange. É nesse contexto que surgem importantes festivais que tentaram promover uma integração latino-americana no campo da composição musical.

1. Juan Carlos Paz e Curt Lange desenvolveram longo intercâmbio de ideias, como pode ser atestado no volume epistolar presente no Acervo Curt Lange, sediado na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Uma interessante leitura sobre o conteúdo dessas cartas é realizada por Ana Cláudia Assis e Susana Castro Gil (2019).

Dentre essas iniciativas, destacam-se os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (Clamc) criados em 1971 pelo uruguaio Coriún Aharonián, tendo Graciela Paraskevaídís (Argentina/Uruguai), Mariano Etkin (Argentina), Héctor Tosar (Uruguai), Conrado Silva (Uruguai/Brasil) e José Maria Neves (Brasil) como parte do núcleo formador inicial (Paraskevaídís 2014). Segundo Paraskevaídís (2014), os Clamc surgem como uma forma de continuidade das atividades musicais realizadas pelo Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) do Instituto Di Tella de Buenos Aires, criado em 1961 e que, por meio de bolsas de estudos, foi responsável pela formação de importantes nomes da música latino-americana.² Desse modo, com o encerramento das atividades do Claem em 1971, os Clamc visaram manter e aprimorar a formação musical na América Latina por meio de edições itinerantes e organizadas sempre com um sentido comunitário, situando-se, assim, "nas antípodas do autoritarismo hegemônico e o sofisticado endeusamento dos Cursos Internacionais de Verão de Darmstadt" (Paraskevaídís 2014, 2).³ Portanto, os Clamc, que durariam até 1989, já nasceram com a intenção de integração da música de vanguarda latino-americana e como um marco de resistência à opressão das ditaduras que se instalavam por toda a América Latina.⁴

Como poderá ser visto ao longo deste texto, a dimensão política antiditatorial perpassa os intercâmbios entre os compositores latino-americanos no momento estudado, podendo ser mais explícito, como ocorria nos Clamc, ou de modo mais velado, como demonstraremos no caso do Festival de Música de América y España.

Entretanto, alguns anos antes dos Clamc o Festival Música Nova já vinha atuando, de modo mais localizado, na introdução da música de vanguarda latino-americana no Brasil, fato que, como veremos adiante, se intensificou a partir da década de 1970.

O Festival Música Nova surgiu em 1962 como o primeiro espaço para a produção e divulgação da música de vanguarda no Brasil, e segue em atividade até os dias de hoje, tendo sido realizada sua 55ª edição no ano de 2021, embora com orientação já bastante diferente de seu período inicial, naturalmente adaptado à nova realidade estética do século XXI.

Tem sido objeto de estudo privilegiado entre estudiosos da música contemporânea no Brasil, especialmente entre músicos-pesquisadores que participaram ativamente das edições do evento e criaram laços de amizade com seu organizador Gilberto Mendes, como por exemplo Antonio Eduardo Santos (2003, 2016), Teresinha Prada Soares (2006), Diósnio Machado Neto (2007, 2021) e Anselmo Guerra (2014), apenas para citar alguns.

Para além do referencial supracitado, nossa pesquisa se nutre das informações recolhidas em fontes primárias, tais como entrevistas e relatos, crítica em jornais e, sobretudo, no grande volume de programas de concertos do Festival Música Nova.⁵

2. Para um aprofundamento maior sobre o Claem, ver Vázquez 2015.

3. "en las antípodas del autoritarismo hegemónico y el sofisticado divismo de los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt". [Tradução do autor para esta e as seguintes citações].

4. Para um melhor entendimento sobre os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, recomenda-se a consulta ao exaustivo trabalho de documentação realizado por Graciela Paraskevaídís entre 2009 e 2014 e disponibilizado em <http://www.latinoamerica-musica.net>, na guia "história". Destacam-se também os trabalhos mais recentes de Monteiro da Silva e Zani (2020) e Corrado (2020).

5. Os programas de concertos consultados fazem parte do acervo do Madrigal Ars Viva, sociedade musical criada em

Gilberto Mendes e o Festival Música Nova

Em 1962, por ocasião das comemorações dos 40 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, a prefeitura da cidade portuária de Santos convidou os compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira para organizarem uma mostra de música que se juntaria a outras exibições artísticas. Dessa iniciativa nasceu a Semana de Música Contemporânea, que receberia diversas denominações até se estabelecer, a partir de 1971, como Festival Música Nova.⁶

Àquela altura, Gilberto Mendes, em seus 40 anos, ainda era um compositor iniciante e desconhecido. Mendes começou seus estudos musicais tarde, já por volta dos 18 anos de idade, tendo que conciliar sua atividade de compositor com a profissão de bancário que exercia na Caixa Econômica Federal, de onde retirava todo seu sustento. Com isso, o tempo dedicado à composição era exíguo, e sua inserção no meio musical somente começou na década de 1960, quando, dentre outras atividades, começou a organizar o Festival Música Nova.

O concerto que deu origem ao Festival Música Nova (Figura 1) foi a reexibição de um programa apresentado pela Orquestra de Câmara de São Paulo durante a VI Bienal de São Paulo em 1961. Esse concerto reuniu pela primeira vez quatro jovens compositores que começavam a aparecer no cenário da música contemporânea em São Paulo: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e Rogério Duprat.



Figura 1/ Programa da primeira edição do Festival Música Nova, 1962. Fonte: Acervo Madrigal Ars Viva.

Santos em 1961 e que serviu de base para a criação e realização do Festival Música Nova durante décadas. Agradecemos ao maestro Roberto Martins que permitiu acesso ao acervo e à compositora e pesquisadora Denise Garcia pela compilação e disponibilização dos programas das edições de 1962 a 2001.

6. Outras denominações recebidas pelo festival: "Semana de Música Contemporânea" (1962), "Festival Nova Música" (1963), "Festival de Música Nova" (1964 e 1969), "Semana da Música de Vanguarda" (1968) e "Festival da Primavera" (1970).

Esses compositores se reuniram em torno de George Olivier Toni, maestro da Orquestra de Câmara de São Paulo que, além de lhes orientar em seus estudos, ainda lhes deu a oportunidade de estreitar algumas de suas obras. Assim, esses compositores assumem uma atuação coletiva em concertos e eventos, formando o que viria a ser conhecido como Grupo Música Nova. O lançamento oficial do Grupo, no entanto, ocorreu somente no ano seguinte, em 1963, com a publicação de seu "Manifesto Música Nova" na Revista *Invenção*, um periódico editado pelos poetas concretistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, apoiadores e entusiastas da música que esses compositores vinham desenvolvendo.⁷ Configura-se como um importante documento pois registra um pensamento de época. Nele estão determinados os princípios norteadores da prática e pensamento desses compositores, além de apontar, ainda que de modo implícito, seu posicionamento contrário à hegemonia do nacionalismo musical.

O documento inicia-se com a seguinte frase: "compromisso total com o mundo contemporâneo" (Cozzella et al. 1963). Essa frase demarca um claro posicionamento desses compositores pelo tempo presente, em antítese à dominação e imposição do nacionalismo musical. Em sua defesa pela arte do presente, os autores defendem o global como a expressão do real, sendo este um novo paradigma frente às noções de "local" ou "nacional". Com isso, buscavam se alinhar às novas tendências da música europeia e estadunidense, entendendo que não havia nisso qualquer traição ao seu país, mas sim a compreensão de que a música não deve se limitar às fronteiras geográficas.

Os membros do Grupo Música Nova defendiam a possibilidade de se fazer uma música brasileira cosmopolita, que não estivesse fadada a reproduzir determinados padrões ritmico-melódicos para caracterizar uma suposta brasilidade. Embate semelhante aconteceu alguns anos mais tarde no âmbito da música popular, entre uma ala da MPB (Música Popular Brasileira) ligada às canções de protesto e os rebeldes da Tropicália –movimento que contou com a participação de elementos do Grupo Música Nova.

No "Manifesto Música Nova", o concretismo é entendido como a mais atual etapa das artes naquele momento. É importante ressaltar que a palavra "concretismo" está relacionada não à música concreta da linha de Pierre Schaeffer, mas ao concretismo nas artes plásticas e na poesia, que era, de fato, o movimento mais vanguardista naquele momento no Brasil.⁸ Ou seja, havia o desejo de alcançar na música a mesma atualidade observada nas outras linguagens, sobretudo no aspeto da emancipação da forma em relação ao conteúdo.

Com relação ao passado musical, para os autores só haveria validade em revisitá-lo se através dos novos conhecimentos tecnológicos e para buscar o que este passado poderia contribuir aos problemas atuais. Com isso, abandonam o saudosismo pelo repertório canônico e o buscam apenas como meio de reflexão sobre o tempo presente. É sintomático como isso se dá em suas músicas, por exemplo, quando Gilberto Mendes compõe um moteto de caráter renascentista em que utiliza diversas explorações vocais como gritos, gemidos e até um arrote, na peça *Motet em Ré Menor*, mais conhecida como *Beba Coca Cola* de 1967 sobre poema de Décio Pignatari. Ou seja, o compositor recorre a uma linguagem do passado para construir uma nova realidade.

7. Além dos membros citados, o Manifesto Música Nova foi assinado por Alexandre Pascoal, Júlio Medaglia, Régis Duprat e Sandino Hohagen.

8. Para uma compreensão mais aprofundada sobre o concretismo nas artes plásticas brasileiras, ver Amaral 1977 e Couto 2004.

Também defendem a “elaboração de uma teoria dos afetos baseada no equilíbrio entre informação semântica e informação estética” (Cozzella et al. 1963). Essa nova teoria dos afetos seria composta pelos signos da modernidade, elementos da cultura de massas, da nova realidade urbana, juntamente com a vanguarda. Assim, alcançariam o almejado equilíbrio entre o signo novo e a comunicação. Para empreender esse projeto, alguns desses compositores mergulharam no universo da publicidade, trabalhando com *jingles*, trilha sonora para filmes, comerciais e todo tipo de atividade que poderia ser vista como “menor” pela “alta cultura”; outros optaram por incorporar os elementos da vida moderna à sua prática composicional, sem, contudo, abandoná-la por completo. Diferentes soluções foram buscadas para um projeto em curso.

Essa breve passagem pelo “Manifesto Música Nova” ajuda a entender que alicerces estéticos fundamentaram o Festival Música Nova em seu surgimento. Tais compositores estavam comprometidos com o signo novo, com um fazer musical alinhado às novas técnicas e estéticas, como o dodecafonismo, o serialismo, a música eletroacústica, a aleatoriedade, o teatro musical, entre outros.

Nesse sentido, o Festival Música Nova se configurou como uma trincheira em defesa de uma música que não possuía meios de difusão fora daquele espaço, uma vez que o academicismo nacionalista se mantinha no poder institucional dos principais teatros e espaços de prática musical de concerto do Brasil. A respeito do papel que o evento teve na promoção da música de vanguarda no Brasil, aponta Carla Souza:

A estratégia de criar um evento anual do porte do Festival Música Nova foi vital para a sustentabilidade da estética da *neue musik* em solo brasileiro e também se constituiu em um espaço privilegiado para que Gilberto Mendes e seus pares mostrassem suas composições, possibilitando que elas fossem estreadas e tocadas. Sendo o festival um dos poucos espaços constituídos para divulgar a música contemporânea na América Latina, ele se configurava como uma forma eficaz de estabelecer relações com músicos e adeptos da estética de vanguarda do exterior que começaram a frequentá-lo, estabelecendo-se, dessa forma, uma série de relações de trocas e reciprocidade entre Gilberto Mendes, desde o início diretor do evento, e outros compositores de fora, que passaram a realizar performances de músicas do compositor santista para além do território brasileiro (Souza 2013, 123-124).

As primeiras edições do Festival Música Nova apresentaram uma miscelânea do repertório europeu do século XX, indo de Claude Debussy, Maurice Ravel, Benjamin Britten, Darius Milhaud, passando por Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky e chegando até os mais contemporâneos Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Henri Pousseur e Witold Lutoslawski, dentre outros. Junto a isto, eram também apresentados jovens compositores brasileiros, sobretudo aqueles vinculados ao Grupo Música Nova, mas também a música de figuras como Ernst Widmer e os compositores da Bahia. Durante os primeiros anos, não houve a presença de qualquer compositor nacionalista, embora Heitor Villa-Lobos, que trabalhou ostensivamente com o folclore brasileiro, figure já na programação da segunda edição.⁹

9. Villa-Lobos representa um ponto fora da curva para esses compositores. Gilberto Mendes o compara a Stravinsky ao afirmar que, tal qual o russo, Villa-Lobos utilizava o folclore para fazer uma música cosmopolita, e não nacionalista (Mendes 2009). A música de Villa-Lobos figurou frequentemente nas edições do Festival Música Nova.

Na edição de 1968, aparece a primeira menção a compositores ibero-americanos; de um lado, a música do português Jorge Peixinho e dos espanhóis Luis de Pablo e Ramón Barce; de outro, a presença da música do chileno José Vicente Asuar, do peruano César Bolaños e do uruguaio Conrado Silva. O programa desta edição indica o objetivo de oferecer um melhor conhecimento da música nova latino-americana no Brasil. Ainda nessa edição, ocorreu um debate intitulado "por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas" indicando já uma intenção de integração latino-americana por parte de Gilberto Mendes que, entretanto, somente se intensificou a partir de sua participação no III Festival de Música de América y España em 1970. Até então, ainda houve a execução da música de outros compositores de países latino-americanos, como Mario Lavista (México) e Mesias Maiguashca (Equador). Porém, com exceção de Conrado Silva, nenhum desses ainda havia participado presencialmente do Festival.

É evidente que Gilberto Mendes sabia da existência de uma música de vanguarda sendo produzida na América Latina, e, se nos primeiros anos não houve a presença física desses compositores em seu festival, isso se deu não tanto por falta de contato (embora este também fosse um problema naqueles tempos), mas sobretudo pela falta de condições financeiras para tal feito. O Festival Música Nova nasceu em tempos conturbados no Brasil, num período de instabilidade política que culminou no Golpe Militar em 1964 que faria o país agonizar uma ditadura pelos 21 anos seguintes. Nesse sentido, toda perspectiva de investimento em cultura que estava no horizonte há apenas alguns anos, tendo a criação de Brasília como símbolo máximo de modernidade, passa para segundo plano; a partir desse momento, o investimento cultural será paulatinamente destinado a programas culturais ufanistas ou, em último caso, alienantes.

Dentro da política cultural do Regime Militar, evidenciou-se uma tensão entre cultura e desenvolvimento. Havia uma política desenvolvimentista, voltada para a economia e tecnologia, que não era acompanhado pela ideologia do plano cultural, que esteve voltada para os valores tradicionais. Renato Ortiz (1985) aponta que essa distinção reformulava a noção proposta por Gilberto Freyre (1941) entre cultura e técnica, na qual a cultura seria o acúmulo dos valores do passado enquanto a técnica estaria relacionada ao desenvolvimento. Segundo Ortiz (1985), aqui se delineia a distinção entre o popular e o massivo, na qual o popular seria a memória nacional, a tradição, enquanto o massivo –produto da modernização – seria responsável por deturpar a cultura nacional. Essa oposição demonstra bem as contradições internas daqueles anos. Enquanto no período do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) o desenvolvimento econômico e industrial era acompanhado pelo incentivo à modernização no plano cultural (poesia concreta, arte concreta, bossa nova, arquitetura moderna etc.), na década seguinte a cultura caminhou para um caminho oposto ao desenvolvimento, voltando-se aos valores tradicionais (moral e esteticamente).¹⁰

A partir do Golpe Militar de 1964, um novo programa de cultura foi elaborado. Foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC) com a participação de intelectuais conservadores, apoiadores do Regime e provenientes dos Institutos Históricos e Geográficos e das Academias de Letras (Ortiz 1985). Esse programa recorreu à noção de mestiçagem desenvolvida sobretudo

10. Néstor García Canclini (2019) explica o descompasso entre modernização econômica e modernismo artístico na América Latina não como um fator de atraso em relação às metrópoles, mas antes, como uma característica própria desta região em que coexistem a tradição e a modernidade, o local e o global.

por Gilberto Freyre, não tanto em relação à mestiçagem racial, mas sim por sua possibilidade de justificar o argumento de uma suposta diversidade cultural. Assim, o programa se estruturava em torno da ideia de que o Brasil tinha uma grande diversidade cultural e que, ao Estado, cabia a função de garantir a unidade dessa diversidade. Esse programa se autoproclamava democrático na medida em que “permitia” a convivência de diferentes expressões culturais, reforçando sua diferença do regime soviético que seria supostamente autoritário por propor uma “cultura para todos” e não uma “cultura para cada um” (Ortiz 1985, 96). Assim, o CFC estaria construindo uma identidade brasileira sincrética, na medida em que supostamente abraçava toda a riqueza cultural brasileira em sua diversidade.

É evidente que, por trás desse discurso, havia o aparelho opressor do Estado. A censura determinava quais eram os valores que poderiam representar a identidade brasileira e quais deveriam ser apagados. Assim, Ortiz demonstra que essa identidade foi construída a partir da preservação e recuperação de valores, expressões e manifestações configurados no passado da história brasileira. Há, portanto, uma forte noção museológica da cultura, em que ela é vista, sobretudo, como “o conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo” (Ortiz 1985, 96). Desse modo, a defesa e preservação da memória (de certa memória) passou a ser a tônica da política cultural do Estado, se configurando sobretudo em um programa de segurança nacional, na medida em que a identidade brasileira dependeria desses bens para permanecer viva. Nesse sentido, a agenda cultural dentro da Ditadura Militar se dedicou a preservar e exaltar valores do passado, sobretudo valores éticos e morais que reforçavam princípios patrióticos ligados à família, religião e propriedade.

Diante dessa nova configuração política, está claro que um festival voltado à música de vanguarda, organizado por figuras de passado “subversivo”, jamais seria beneficiado nesse novo momento político. De fato, o Festival Música Nova sofreu com esse rearranjo; em 1965 deveria acontecer a quarta edição do evento, que foi cancelado e somente retomado em 1968, quando reaparece com o nome de Semana de Música de Vanguarda. Após esse hiato, o Festival Música Nova resistirá apesar de uma política de boicote que visava sufocar aquelas expressões culturais questionadoras. Se, por um lado, o Festival Música Nova não era explicitamente político, por outro, seus agitadores eram todos vinculados à esquerda, sendo que Gilberto Mendes havia pertencido a uma célula do Partido Comunista em sua juventude, de forma clandestina, já que o partido era proibido.

Entretanto, diferente da canção popular, em que a mensagem política é transmitida instantaneamente por um texto (e algumas vezes por certos gêneros e/ou modos de performatividade), a música de vanguarda trabalha os conteúdos em outra chave de leitura, em que a comunicação geralmente não é imediata, pois os conteúdos são implícitos e carecem de uma decodificação que normalmente está no conceito ou explicação da obra. Isso não impediu que a censura frequentasse os concertos do Festival, gerando tensão entre seus participantes, embora, conforme aponta Soares (2006, 44), nada de grave tenha acontecido porque os censores não tiveram capacidade de discernir o teor político das obras.

Na medida em que o Festival Música Nova ia se tornando conhecido no Brasil, Gilberto Mendes passou a ser visto como uma figura de destaque no meio musical. Isso pode explicar o fato de ter sido convidado em 1970 para integrar o III Festival de Música de América y España, em Madri, ao lado de Almeida Prado, Marlos Nobre e Osvaldo Lacerda.

Festival de Música de América y España

O Festival de Música de América y España foi um evento idealizado e promovido pelo Instituto de Cultura Hispânica e pela Divisão de Música da Pan American Union, e contou com três edições: a primeira em 1964, a segunda em 1967 e a terceira e última em 1970. Para além das agências organizadoras, o evento contou com forte apoio institucional do governo espanhol e de organizações internacionais de diferentes procedências. De acordo com Moro Vallina (2012), esse festival foi o empreendimento mais ambicioso dentro do meio musical espanhol nos anos 1960. A ideia para a realização de um festival em Madri que congregasse a música espanhola e latino-americana surgiu em 1961 durante a segunda edição dos Festivais Interamericanos de Washington, evento trienal realizado na capital estadunidense (Moro Vallina 2012). Os festivais eram realizados em anos diferentes, de modo a criar uma agenda intercalada que permitisse uma continuidade e intercâmbio mais consistentes.

A primeira edição do Festival de Música de América y España em 1964 contou com uma retrospectiva sobre a vida e obra de Manuel de Falla, compositor mais representativo de uma identidade nacional espanhola na música. Ao todo, a edição contou com a exibição de 44 obras representando grande diversidade de nações, com várias estreias mundiais, outras tantas estreias europeias, e primando por uma diversidade estética que reuniu tradicionalistas e vanguardistas.

Em relação à presença da música brasileira, foi apresentada logo na abertura da primeira edição a *Sinfonia N° 12* (1957) de Villa-Lobos pela Orquestra Nacional da Espanha sob regência de Guillermo Espinosa, marcando um prestígio da música brasileira diante da programação internacional. O país ainda foi representado naquela edição por Camargo Guarnieri com sua obra *Variações sobre um Tema Nordestino* (1953) executada pela Orquestra Sinfônica de Madri, Coro da Rádio Nacional de Espanha e Yara Bernette ao piano.

A segunda edição, em 1967, contou com a participação de 62 compositores, cada qual apresentando uma obra e representando um total de 13 países. Moro Vallina (2012) ressalta o paradoxo de que, apesar das críticas à primeira edição por sua extensão, a segunda ter sido ainda mais extensa. O autor aponta que a segunda edição "se valorou mais por sua internacionalidade e por ter conseguido uma continuidade real em relação ao anterior" (Moro Vallina 2012, 156).¹¹ Da delegação brasileira, a segunda edição contou com a participação do Quarteto Oficial da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil¹² que fez dois programas: o primeiro, no dia 23 de outubro, contou com as obras *Quarteto de Cordas N° 1* (1967) de Marlos Nobre¹³ e *Quarteto N° 17* (1957) de Villa-Lobos, além de *Rubaiyat* (1929) do espanhol Adolfo Salazar; o segundo, no dia 25 de outubro, apresentou a obra *Quarteto N° 1* (1955) do brasileiro Edino Krieger, além do *Cuarteto de Arcos*, opus 19 (1950-51) do argentino Roberto García-Morillo e o *Cuarteto N° 1* (1934) do espanhol José Muñoz-Molleda. De acordo com Moro Vallina (2012, 157), o segundo programa apresentado pelo grupo brasileiro ofereceu a mostra mais tradicionalista de todo o festival de 1967, com obras de cortes neoclássicos e nacionalistas. O concerto de encerramento com a Orquestra Nacional

11. "se valoró más por su internacionalidad y por haber logrado una continuidad real con respecto al anterior".

12. Atualmente, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

13. A obra de Marlos Nobre foi uma encomenda da Rádio do Ministério da Educação e Cultura do Brasil (MEC).

da Espanha e o Coro da Rádio Televisão Espanhola (RTVE) sob regência do mexicano Carlos Chávez contou com a *Sinfonia N° 8* (1963) de Cláudio Santoro, um importante destaque para a representação brasileira no evento.

A terceira e última edição, em 1970, foi, segundo a leitura de Moro Vallina (2012), um resumo das anteriores, com uma programação mais concisa que contou com 44 obras representando 14 países, um a mais que no ano anterior, por meio da representação boliviana do compositor Alberto Villalpando. As disputas estéticas entre tradicionalismo e vanguardismo seguiram ao longo de todas as edições do evento, porém, nesta, a polarização se acentuou na mesma medida em que, segundo Moro Vallina (2012, 159), houve uma seleção de obras atuais menos afortunada. A presença de repertórios do período renascentista e de estéticas neotonais se confrontou com obras de linguagem mais experimentais, como da música aleatória ou eletroacústica. Essa edição contou com a participação de Gilberto Mendes com sua obra *Blirium A9* (1965) tocada pelo grupo Alea sob regência de Alcides Lanza dentro de uma programação que contou ainda com obras de compositores vanguardistas como Alfredo del Mónaco (Venezuela), Mesías Maiguashca (Equador/Alemanha), John Cage (EUA), Alcides Lanza (Argentina/Canadá), Edgar Valcárcel (Peru) e Gonzalo de Olavide (Espanha).

Nesta edição houve ainda a apresentação da obra *Cantus Creationis* (1968) de José Antônio de Almeida Prado, *Concerto para Piano e Orquestra N° 1* em Dó Maior (1945) de Villa-Lobos e *Variações e Fuga para Instrumentos de Sopro* de Osvaldo Lacerda.¹⁴

Moro Vallina (2012, 143) considera o Festival de Música de América y España como “uma das manifestações musicais mais importantes do Desenvolvimentismo Franquista”,¹⁵ apontando que este e outros festivais foram utilizados pelo governo ditatorial de Franco para sua autopromoção. O autor pondera dois aspectos por trás do Festival: por um lado, ele gerou “uma verdadeira corrente de intercâmbio entre compositores, intérpretes e críticos musicais de ambos os lados do Atlântico”,¹⁶ por outro, proporcionou “a oportunidade perfeita para que o Regime promovesse uma imagem da Espanha como depositária de um legado cultural hispano-americano supostamente uniforme” (Moro Vallina 2012, 144).¹⁷ Pode-se observar que o governo espanhol empreendia, por meio desse festival, um projeto de dominação cultural sobre a América Latina a partir da suposição de uma “hispanidade” que seria compartilhada por todas as ex-colônias. Essa noção está bem delineada no discurso de Fernando Ruiz-Coca,¹⁸ após a finalização da primeira edição: “a humildade esteve presente; estamos descobrindo um novo sentido para a hispanidade no qual o aprendizado há de estar em valorizar o que nós, os espanhóis, devemos à nossa América” (*apud* Moro Vallina 2012, 161).¹⁹

14. Não encontramos referência a esta obra no catálogo do compositor.

15. “una de las manifestaciones musicales más importantes del Desarrollismo Franquista”.

16. “una verdadera corriente de intercambio entre compositores, intérpretes y críticos musicales de ambos lados del Atlántico”.

17. “la oportunidad perfecta para que el Régimen promocionase una imagen de España como depositaria de un legado cultural hispanoamericano supuestamente uniforme”.

18. Fundador e diretor do “Aula de Música del Ateneo de Madrid” e representante do jornal *El Alcázar*. Sobre sua atuação no meio musical madrileno, ver: Vicent López 2011.

19. “la humildad ha estado presente; estamos descubriendo un nuevo sentido a la hispanidad en el que el aprendizaje ha de estar en valorar lo que nosotros, los españoles, debemos a nuestra América”.

Em outras palavras, trata-se de uma espécie de colonialismo cultural moderno, no qual as identidades das nações latino-americanas deveriam submeter-se a um sentido maior e mais profundo de uma suposta hispanidade como um legado deixado pelos colonizadores:

Sem dúvida, a política de boa vontade por parte dos organizadores não escondia o afã do Regime de legitimar perante a Europa a noção da Espanha como uma cabeça de um império transatlântico com uma história, tradição e uma suposta raça em comum, realizando uma fusão entre a concepção totalitarista do Estado e o catolicismo, agente fundamental na expansão colonial durante o século XVI (Moro Vallina 2012, 161).²⁰

Essa intenção colonialista pode ainda ser vista na forma como a figura de Manuel de Falla foi posicionada na primeira edição do Festival como a figura máxima da hispanidade:

Essa mostra supunha reforçar sobre o continente americano a figura mais emblemática do nacionalismo essencialista espanhol [...]. O marco internacional que o Festival supunha necessitava de uma figura suficientemente simbólica como que para reforçar a preeminência espanhola no complexo cultural hispano-americano (Moro Vallina 2012, 150).²¹

Ou ainda de modo mais explícito na exibição de um programa de música renascentista espanhola sob o título de "La música del tiempo del descubrimiento de América" apresentado na última edição do evento.

Todos esses exemplos muito bem esmiuçados por Daniel Moro Vallina demonstram a teia de relações e interesses ideológicos por trás do evento, o que, se de modo algum lhe anula o feito de aproximar a música latino-americana e espanhola, nos revela que as intenções iam além de uma simples integração entre as partes. Na sequência, trazemos a percepção de Gilberto Mendes sobre sua participação na última edição do Festival de Música de América y España e como isso impactou na presença mais marcante de compositores latino-americanos (e também espanhóis) no Festival Música Nova.

Um "congraçamento" latino-americano

Gilberto Mendes comenta longamente sobre sua participação no Festival de Música de América y España de 1970 na série de vídeos *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes* produzida em 2012 por seu filho Carlos de Moura Mendes em comemoração aos seus 90 anos.

O compositor inicia apontando que achou curioso o fato de o festival não ter incluído Portugal em sua programação, considerando as boas relações entre os dois países:

20. "Sin embargo, la política de buena voluntad por parte de los organizadores no escondía el afán del Régimen de legitimar ante Europa la noción de España como cabeza de un imperio transatlántico con una historia, tradición y una supuesta raza comunes, realizando una fusión entre la concepción totalitarista del Estado y el catolicismo, agente fundamental en la expansión colonial durante el siglo XVI."

21. "Esta muestra suponía afianzar ante el continente americano la figura más emblemática del nacionalismo esencialista español [...]. El marco internacional que suponía el Festival necesitaba de una figura suficientemente simbólica como para reforzar la preeminencia española en el complejo cultural hispanoamericano."

Um festival curioso porque basicamente espanhol, mas eles queriam que fosse da Espanha e América, mas no caso da América, poderia ser também América não-espanhola, então entravam também Estados Unidos e Canadá... e o Brasil, que também não fala a língua espanhola. Curiosamente não entrava Portugal, que é vizinho da Espanha e tem uma vida cultural muito relacionada; eu até senti um certo aborrecimento da parte do compositor Jorge Peixinho, muito amigo meu de Portugal, que foi a Madri assistir esse festival e Portugal não estava lá representado (Mendes 2012, episódio 63).

É provável que Gilberto Mendes não tenha percebido as intenções ideológicas por trás do Festival apontadas por Moro Vallina, em que a presença de Portugal poderia gerar conflito sobre um projeto de estabelecimento da cultura e identidade espanhola sobre a América Latina.

O compositor considera que o Festival foi decisivo para que os compositores latino-americanos passassem a se conhecer, pois, em sua leitura, até aquele momento não havia um intercâmbio efetivo da música de vanguarda latino-americana:

O importante foi que nós daqui da América Latina, que mal nos conhecíamos, ficamos, da noite para o dia... todo mundo se conheceu ali, o que daria futuramente [...] num grande conagraçamento da música latino-americana, principalmente frente às ditaduras que já tínhamos algumas e já estavam se esboçando outras (Mendes 2012, episódio 63).

Ao falar desse conagraçamento entre compositores latino-americanos como algo inédito, Gilberto Mendes está naturalmente partindo de sua própria experiência como um compositor brasileiro. Como se sabe, a diferença linguística entre o Brasil e os demais países da América Latina –ainda que transponível– impõe certas dificuldades na aproximação entre ambos. De todo modo, ao menos para Gilberto Mendes foi um momento que lhe abriu uma janela para a música produzida nos países vizinhos. A partir desse encontro, Gilberto Mendes manteve contato com diversos compositores, desenvolvendo amizades mais profundas com alguns deles, como foi com os argentinos Alcides Lanza, que regeu sua música *Blirium A9* no Festival, e Jacobo Romano, que se tornaria seu amigo e lhe apresentaria o pianista Jorge Zulueta, os quais foram trazidos várias vezes ao Festival Música Nova:

O bom disso tudo é que, –eu que vivi num passado mais distante, completamente desligado do que seria uma música latino-americana– da noite pro dia fiquei conhecendo todo mundo, pelo menos os principais de cada um desses países, eu fiquei amigo deles, no mínimo de trocar correspondência, mandarem uma obra pelo correio para que eu pudesse tocar no Festival, e eu senti que se formava, assim, um certo movimento de conagraçamento da música das Américas de vanguarda, porque as Américas todas elas tiveram, como o Brasil teve, um movimento muito nacionalista (Mendes 2012, episódio 64).

Na citação anterior, Mendes reforça a importância de um intercâmbio entre músicos de vanguarda latino-americanos diante da realidade compartilhada por esses países da presença marcante –e em sua maioria, dominante– dos nacionalismos. Assim, em sua compreensão, o Festival de Música de América y España fomentou uma “consciência continental” que abriu

espaço à criação, em 1971, dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (Mendes 2012, episódio 65). Na verdade, não há qualquer evidência sobre essa relação, inclusive dada a ausência de Coriún Aharonián ou Conrado Silva no Festival madrilenho. Porém, Gilberto Mendes foi sagaz em compreender que, independentemente de uma relação causal, havia certa movimentação em torno de uma consciência latino-americana que vinha se intensificando e que, de fato, teve nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea seu ponto máximo naqueles anos.

Além do intercâmbio latino-americano, Gilberto Mendes também comenta sua aproximação com a música de vanguarda espanhola. Ele já conhecia Tomás Marco desde 1962 dos Cursos de Férias para a Música Nova de Darmstadt, e neste festival também conheceu Luis de Pablo e Ramón Barce, posteriormente levados ao Festival Música Nova.

Em uma entrevista na época, Gilberto Mendes destacou o impacto que a música latino-americana causou entre os europeus presentes no Festival, reforçando uma originalidade na nossa produção que não se configurava como simples cópia da música europeia:

Foi muito importante que os compositores da América, principalmente da América Latina, se conhecessem. Esse festival provou que o futuro da música erudita está aqui, embora atualmente o centro da vanguarda seja Darmstadt, na Alemanha, onde mora Stockhausen. Os latino-americanos forma uma segunda frente, menos acadêmica que a europeia. Uma prova disso foi o que aconteceu nos debates: todo mundo falava da situação da música em seu país, e eu falei também. Falei de um trabalho que fiz em Brasília, mas que não podia ser mais reproduzido porque eu não havia anotado nada. Que inclusive eu achava que não se devia anotar nada. No começo, houve uma forte reação do pessoal de formação europeia, que acha que suas obras e seu nome devem passar para a posteridade. E no final, quase todos aderiram. Stockhausen nunca aceitaria isso (Mendes 2014, 39).

Nesse depoimento, Gilberto Mendes demonstra sua compreensão sobre a posição da América Latina diante da música contemporânea "ocidental", não mais como epígonos da música europeia e estadunidense, mas antes, como proponentes de uma nova realidade musical a partir de um contexto político e sociocultural completamente diferente. Nesse discurso, vemos um posicionamento seguro e até rebelde, de não se curvar à atitude colonizadora que estava por trás do Festival. Esse posicionamento foi maturado ao longo de 8 anos, desde sua participação pela primeira vez nos cursos de Darmstadt em 1962, em que Mendes e seus companheiros voltaram decididos a fazer uma música de vanguarda originalmente brasileira, noção reforçada no "Manifesto Música Nova" publicado no ano seguinte. Assim, Gilberto Mendes já se posiciona neste Festival como alguém que tem algo a dizer, algo a contribuir para o debate.

Como mencionado anteriormente, *Blirium A9* de Gilberto Mendes foi a representante brasileira mais radical dentre as programadas em todas as edições do Festival. *Blirium A9* é a primeira de uma série de *Bliriums*, obras aleatórias em que não há uma partitura pronta,

mas apenas instruções para que os próprios músicos construam suas partituras.²² Com isso, Gilberto Mendes diz que compôs “uma música que não existe” (Mendes 2015).

Compus não a música, mas a “máquina” de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da “máquina” que inventei, pelo jogo das possibilidades combinatórias, que ela lhe permite, dos dados da “programação” estabelecida por mim (Mendes 1994, 85).

Assim, por meio de instruções textuais, Gilberto Mendes indica alguns parâmetros e oferece exemplos de como o próprio músico deve organizar o material musical, o que significa que cada interpretação dessa obra é única e absolutamente diferente de qualquer outra, considerando o procedimento aleatório delegado aos músicos. Além disso, outro aspecto importante nessa série de obras é a abertura à citação de outras músicas, o que faz com que a peça resulte em um mosaico de sons dentre os quais o público poderá eventualmente reconhecer pequenos fragmentos de músicas de seu conhecimento. Sobre esse aspecto, Tomás Marco escreveu, no jornal madrilenho *Arriba*, que em *Blirium A9* “se origina uma polifonia estilística e uma série de citações e colagens que têm um alto interesse do ponto de vista da semântica musical” (*apud* Mendes 1994, 91).²³ Com essa obra, Gilberto Mendes teve uma participação marcante no Festival de Música de América y España, o que lhe rendeu contatos sobretudo com a ala que comungava desse pensamento musical mais vanguardista.

Suas impressões sobre o Festival aqui apresentadas são importantes não somente como o ponto de vista de um mero participante do evento, mas sobretudo pela sua condição de produtor de um festival de música de vanguarda. Mendes foi capaz de reconhecer a diversidade musical latino-americana presente no evento, estreitou laços com aqueles alinhados ao seu pensamento e logrou dar continuidade a esse intercâmbio no Festival Música Nova. Como veremos a seguir, a partir da década de 1970, a presença latino-americana em seu festival aumentará exponencialmente.

A virada latino-americana no Festival Música Nova a partir de 1970

O levantamento realizado nas fontes primárias, especialmente nos programas de concertos, nos revelou uma evidente mudança de direção no Festival Música Nova a partir da década de 1970. As relações estreitadas em Madri resultou em um significativo e constante aumento da presença de figuras da música latino-americana – intercâmbio que se intensificou ainda mais com a criação dos Clamc.

Em 1971, Gilberto Mendes inclui obras de dois compositores conhecidos durante o Festival em Madri: de Alicia Terzian, apresenta, em primeira audição brasileira, a obra *Shantiniketan*

22. *Blirium A9* (1964) para 12 cordas; *Blirium B9* (1965) para 12 instrumentos diferentes, sem cordas; *Blirium C9* (1965) para 1, 2 ou 3 teclados, ou 3 a 5 instrumentos da mesma família, ou para uma dessas possibilidades acrescida de percussão, no máximo 6 instrumentos de timbres diferentes; *Blirium D9* (1973) para 12 vozes solistas e piano sobre poemas concretos do Grupo *Noigandres* e um poema de Ezra Pound; *Blirium Total* (sem data), em que todas as versões são apresentadas simultaneamente em diferentes pontos do teatro ou sala.

23. “se origina una polifonía estilística y una serie de citas y collages que tienen un alto interés desde el punto de vista de la semántica musical”.

(1969), tocada pelo flautista Rubem Bianchi; e do venezuelano Alfredo del Mónaco, seu *Estudo Eletrônico Nº 2* (1970), num concerto de música eletrônica que ainda contou com obras de Mesias Maiguashca, José Vicente Asuar e Augusto Schmidt, com comentários do próprio Gilberto Mendes (Figura 2).

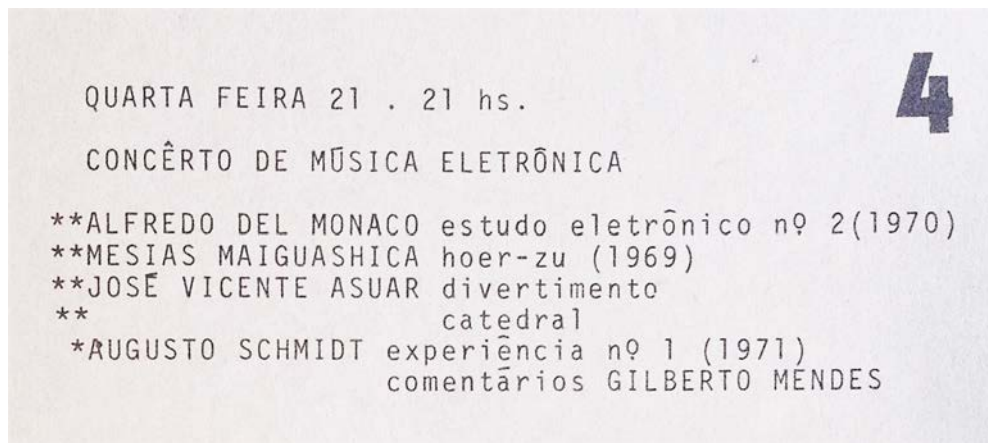


Figura 2 / Programa do 7º Festival Música Nova, 1971. Fonte: Arquivo Madrigal Ars Viva.

Também houve, pela primeira vez, a presença de obras do mexicano Mario Lavista, com *Pieza para un(a) pianista y un piano* (1970) e do argentino Oscar Bazán, com *Melodía para un amor* (1959). Ainda participaram o argentino Rufo Herrera com *Ensaio* e o uruguaio Conrado Silva com a estreia mundial de *Parasexteto* (1969), ambos compositores já fixados no Brasil, sendo o último um grande colaborador de Gilberto Mendes e figura frequente no Festival Música Nova, além de um dos realizadores dos Clamc. Ainda nesta edição, houve forte presença da música espanhola; ouviram-se *Miríades* de Tomás Marco, *Canadá-trio* (1968) de Ramón Barce e *We e Tamaño Natura*, de Luís de Pablo. Todas essas obras foram estreias brasileiras.

Em 1972, Gilberto Mendes introduziu no Brasil o grupo formado por Jacobo Romano, Jorge Zulueta e Margarita Fernández (Argentina), que posteriormente viria a chamar-se Grupo de Acción Instrumental. Esse grupo era marcado por uma linguagem interdisciplinar que ultrapassava a dimensão estritamente sonora na performance musical, trabalhando com audiovisual, teatro, artes visuais e frequentemente com uma dimensão crítica musicológica. O grupo participou com uma mostra audiovisual em que apresentaram duas produções próprias sobre Mauricio Kagel e John Cage, com comentários de Margarita Fernández e Jacobo Romano, e um concerto de Jorge Zulueta com obras de Juan Carlos Paz, George Antheil e Schoenberg (figura 3). No ano seguinte, o grupo retornou ao Brasil, dessa vez para uma turnê que envolvia, além de São Paulo, Salvador, Brasília e Rio de Janeiro. O grupo ainda viria ao Brasil mais vezes com seus novos espetáculos, mantendo sempre uma forte relação de amizade com Gilberto Mendes.

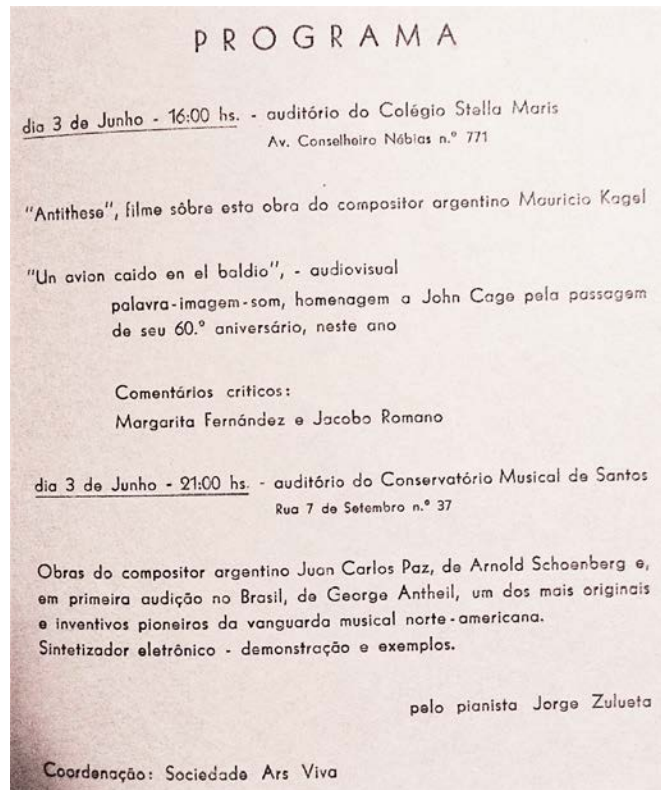


Figura 3 / Programa do 8º Festival Música Nova, 1972. Fonte: Arquivo Madrigal Ars Viva.

Também em 1973, Gilberto Mendes trouxe ao Brasil pela primeira vez o argentino Alcides Lanza, que vivia no Canadá e que foi responsável pela apresentação de seu *Blirium A9* no Festival de Música de América y España em 1970. Nessa edição, Lanza apresentou um programa inteiro de música eletrônica e piano, com participação da atriz-cantora canadense Meg Sheppard (Figura 4).

DOMINGO	15. VII	21 horas
**ALCIDES LANZA	I	
	Plectros II (1966-I) piano e sons	
	eletronicos	
**ALCIDES LANZA	Plectros III (1971-I) piano e	
	sons eletronicos sintetizados	
**ALCIDES LANZA	Ekphonesis IV (1971-III) sons e-	
	letronicos	
**ALCIDES LANZA	II	
	Penetrations VII (1972-III) para a-	
	triz-cantora e sons eletronicos	
	piano e eletrônica:	
	ALCIDES LANZA	
	atriz-cantora:	
	MEG SHEPPARD	

Figura 4 / Programa do 9º Festival Música Nova, 1973. Fonte: Arquivo Madrigal Ars Viva.

Gilberto Mendes e Lanza ficaram muito amigos e, segundo Mendes (2012), todo ano que Lanza ia visitar sua família na Argentina, ele aproveitava para participar do Festival Música Nova em Santos, de modo que este passou a ser um nome frequente no Brasil graças ao encontro ocorrido em Madri.

Neste ano houve ainda um programa de violão apresentado por Henrique Pinto com estreias brasileiras e mundiais do compositor uruguaio Abel Carlevaro, além de obras de Angelo Gillardino e Heitor Villa-Lobos. Ainda nessa edição foi apresentado, pela primeira, vez o Núcleo Música Nueva do Uruguai, com um programa todo dedicado à música eletrônica latino-americana comentado por Coriún Aharonián, marcando a primeira participação do uruguaio no Festival Música Nova (Figura 5).

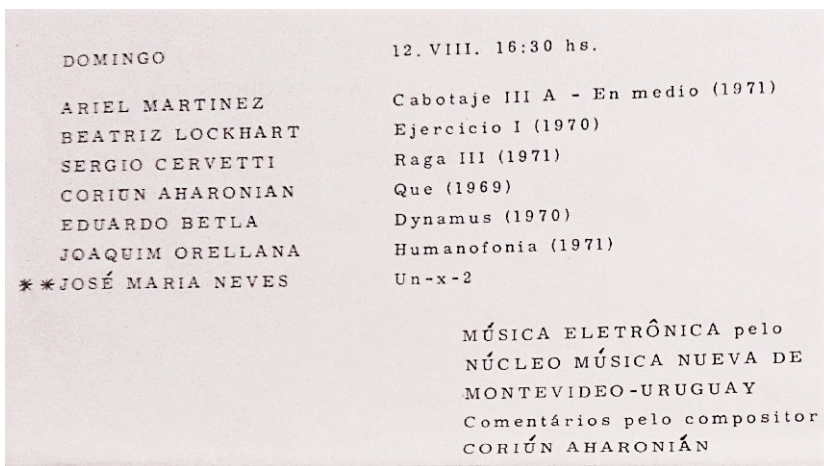


Figura 5 / Programa do 9º Festival Música Nova, 1973. Fonte: Arquivo Madrigal Ars Viva.

Ainda com o Núcleo Música Nueva, participou o compositor Héctor Tosar tocando obras suas ao piano. A edição de 1973 marcou um diálogo intenso com a música contemporânea uruguaia. Nos anos seguintes, percebe-se a constância da participação de compositores latino-americanos ou ao menos a presença de suas obras no Festival Música Nova. Nesse sentido, podemos afirmar que, a partir do Festival de Música de América y España, Gilberto Mendes conseguiu integrar a música latino-americana de vanguarda à vida musical brasileira, realizando seu desejo de estreitar laços entre o Brasil e os demais países da região.

Considerações finais

Se na edição de 1968 do Festival Música Nova Gilberto Mendes já chamava por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas, foi a partir do Festival de Música de América y España em 1970 que esse desejo começou a se concretizar mais enfaticamente em seu evento. A partir de então, percebe-se uma virada latino-americana no Festival, com a apresentação de programas inteiramente dedicados à música dos países vizinhos, bem como o esforço para levar alguns desses compositores ao evento para dar cursos e palestras. A investida por uma união latino-americana irá, sem dúvidas, encontrar sua expressão máxima

na criação dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, que, de certa forma, canalizou essa movimentação em um evento que, de fato, atravessava as fronteiras nacionais, inclusive em sua realização itinerante.²⁴

Não se trata de encontrar uma relação de causa e efeito entre um evento e outro, afinal, cada um teve suas próprias dinâmicas, finalidades e interesses. O que se busca destacar aqui é como havia uma vontade de integração pairando sobre esses compositores, desejosos de se reconhecer e vislumbrar sua identidade latino-americana.

Não deixa de ser curioso constatar que foi necessário um evento fora da América Latina para promover o encontro, ou, como diz Gilberto Mendes (2012), o conagraçamento entre compositores e músicos latino-americanos. Esse fato se explica pelas condições infra-estruturais e financeiras vivenciadas pela América Latina naqueles anos de fragilidade das políticas culturais. Nesse sentido, Gilberto Mendes e outros compositores latino-americanos souberam se beneficiar desta oportunidade para colocar em pé um projeto de emancipação cultural. Há, nesse movimento, uma espécie de subversão: de um festival estruturado para ostentar uma perspectiva colonialista de hispanidade são subtraídas as ferramentas para criar sua antítese, ou seja, um fortalecimento das identidades latino-americanas pós-coloniais.

No Brasil, Gilberto Mendes foi um dos pivôs no estabelecimento dessa rede de intercâmbio entre músicos latino-americanos, devido à sua posição como produtor de um evento da importância do Festival Música Nova. Sua atuação proporcionou uma circulação da música de vanguarda latino-americana no país que até então era inexistente. Por outro lado, isso também lhe permitiu ficar conhecido entre seus pares e participar de atividades pelos países vizinhos. Por fim, destacamos a importância das redes de sociabilidade para o estabelecimento de espaços de intercâmbio para a música contemporânea latino-americana. Essa união se reforçou politicamente ao fazer frente às ditaduras espalhadas por todo o continente, mas além disso, foi decisiva para a emancipação estética da música realizada na América Latina.

Arquivos consultados

Acervo Madrigal Ars Viva (Santos/SP)

Centro de Memória das Artes do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (Ribeirão Preto/SP). Acervo Gilberto Mendes.

Referências

Amaral, Aracy. 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado.

24. Cabe ressaltar que o Brasil foi o país que mais sediou edições dos Clamc; das quinze edições, seis aconteceram no país. Embora Gilberto Mendes não tenha participado diretamente da organização dos Clamc, percebe-se, por meio da correspondência trocada com Coriún Aharonián, um intenso diálogo entre os compositores a respeito da realização de seus eventos. Assim, é notória a maneira como o Festival Música Nova e os Clamc nutriam-se mutuamente.

- Assis, Ana Cláudia e Susana Castro Gil. 2019. "Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange: los entramados de una correspondencia (1933-1969)". Em *Recorridos: Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, editado por Omar Corrado, 119-157. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Canclini, Néstor García. 2019. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, traduzido por Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4 ed. 8 reimp. São Paulo: Edusp.
- Corrado, Omar. 2020. "European Professors at the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea: Two experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345. Acesso: 11 de agosto de 2021. <https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/abs/european-professors-at-the-cursos-latinoamericanos-de-musica-contemporanea-two-experiences-piriapolis-1974-buenos-aires-1977/3F7D354ED4CF673CE2FAAFED60B2D896>.
- Couto, Maria de Fátima Morethy. 2004. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Editora Unicamp.
- Cozzella, Damiano, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. 1963. "Manifesto Música Nova". *Revista Invenção* 2 (3). Acesso: 16 de agosto de 2021. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>.
- Freyre, Gilberto. 1941. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Fugellie, Daniela. 2018. "Nueva Música, Música Viva, Tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930-1960)". *Música Hodie* 18 (2): 168-182. Acesso: 21 de fevereiro de 2021. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/53398/27078>.
- González, Juan Pablo. 2016. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz.
- Guerra, Anselmo. 2014. "Conrado Silva: 1988, o ano da eletroacústica no Festival Música Nova". *Revista Vórtex* 2 (2): 82-86. Acesso: 11 de agosto de 2021. <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/464>.
- Machado Neto, Diósnio. 2007. "Gilberto Mendes: música, teatro e... comunismo". *Resonancias* 20: 45-57. Acesso: 11 de agosto de 2021. <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/6766/000478874.pdf>.
- Machado Neto, Diósnio. 2021. "Poucos entendem essa música, mas seu público está cada vez maior: o jornalismo cultural e o Festival de Música Nova de Santos nos anos 70". Em *É sal é sol é sul de nouveau... pois!!!! Gilberto Mendes: Modernidade, pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira*, editado por Antonio Eduardo Santos, 53-94. Santos: Editora Universitária Leopoldianum. <https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2021/03/GILBERTO-MENDES-COMPLETO-VERSAO-DIGITAL-1.pdf>.

- Mendes, Gilberto. 1994. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop Art/Déco*. São Paulo: Giordano e Edusp.
- Mendes, Gilberto. 2009. “Provocações – Gilberto Mendes”. Entrevistado por Antônio Abujamra. *Provocações*, TV Cultura. Vídeo: 22:16. https://www.youtube.com/watch?v=ARNhXpZ53NY&ab_.
- Mendes, Gilberto. 2012. “90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes”. Produzido por Carlos de Moura Mendes. https://www.youtube.com/watch?v=rpZ-kHzbtb8&list=PL08882815878609A0&ab_channel=bercoesplendido.
- Mendes, Gilberto. 2014. “Como vai nossa vanguarda?”. Em *Gilberto Mendes Encontros*, editado por Marcelo Ariel, 38-41. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. Originalmente publicado em *Jornal da Tarde*, 29 de outubro de 1970.
- Mendes, Gilberto. 2015. “Gilberto Mendes, Blirium C9”. *Festival de Música Contemporânea Brasileira*. https://www.youtube.com/watch?v=9Zvf-WLJO9s&ab_channel=GrupoSintonize.
- Monteiro da Silva, Eliana e Amilcar Zani. 2020. “Música e memória: A atuação das mulheres nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989)”. *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 1 (2): 104-115. Acesso: 11 de agosto de 2021. <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/33>.
- Moro Vallina, Daniel. 2012. “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 143-173. Acesso: 21 de fevereiro de 2021. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58992>.
- Ortiz, Renato. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.
- Palomino, Pablo. *The Invention of Latin American Music: a Transnational History*. New York: Oxford University Press.
- Paraskevaídis, Graciela. 2014. *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea. Documentación I*. Montevideu. Acesso: 15 de agosto de 2021. <http://www.latinoamerica-musica.net/>.
- Santos, Antonio Eduardo. 2003. “Os (Des)caminhos do Festival Música Nova: FMN - um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea”. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Santos, Antonio Eduardo. 2016. “Paisagem Sonora – Um festival e a identidade com Santos”. Em *A universidade como espaço de formação de sujeitos*, organizado por Ivanise Monfredini, 71-81. Santos: Editora Universitária Leopoldianum. https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2017/01/ebook_universidade_espaco_formacao_sujeitos.pdf.

Soares, Teresinha Rodrigues Prada. 2006. "A utopia no horizonte da Música Nova". Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.

Souza, Carla Delgado. 2013. *Gilberto Mendes entre a vida e a arte*. Campinas: Editora da Unicamp.

Vázquez, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Vicent López, Alfredo. 2011. "El legado de Fernando Ruiz Coca en el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid". *Boletín DM* 15 (1): 54-57. Acesso: 14 de agosto de 2021. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/673909>. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

R

América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)

Daniela Fugellie

Universidad Alberto Hurtado

dfugellie@uahurtado.cl

Resumen

El presente artículo aborda la presencia de compositores y obras musicales latinoamericanas en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa realizados en Santiago de Chile (1987 y 1989) y La Serena (1992). Caracterizada por ser una iniciativa autogestionada, que contó principalmente con el apoyo del Goethe-Institut, los Encuentros latinoamericanos de Anacrusa contribuyeron a romper con el aislamiento que sus miembros percibían como característico de la vida musical chilena en los últimos años de la dictadura militar y los primeros de la transición a la democracia, propiciando una intensa circulación de personas, obras y también discursos en torno a la música contemporánea. A partir de la revisión de fuentes conservadas en el Fondo Documental Anacrusa, el artículo estudia aspectos centrales de dicha circulación, complementada con observaciones en torno a la dimensión humana y emocional de los Encuentros, entendiendo que más allá del intercambio musical e intelectual, estos constituyeron espacios en los que América Latina se hizo performativamente presente en el encuentro real y físico entre latinoamericanos.

Palabras clave: Agrupación Musical Anacrusa, América Latina, encuentros/festivales de música contemporánea, Goethe-Institut, Chile.

Latin-American presence at the Encounters of Contemporary Music of the Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)

Abstract

This article explores the presence of Latin American composers and musical works during the Encounters of Contemporary Music of the Agrupación Musical Anacrusa that took place in Santiago de Chile (1987 and 1989) and La Serena (1992). Being an independent music project that the Goethe-Institut mainly supported, the Latin American Encounters of Anacrusa contributed to overcoming the isolation of Chilean musical life during the last years of the military dictatorship and the first years of the democratic transition, enabling an intense circulation of people, musical works, and discourses on contemporary music. Through sources preserved in Anacrusa's Archive, this article studies some critical aspects

of this circulation, complemented with observations surrounding the human and emotional dimension of the Encounters. Its starting premise is that, beyond a musical and intellectual exchange, these events constituted spaces to perform Latin America in the real and physical encounter among Latin Americans.

Keywords: Agrupación Musical Anacrusa, Latin America, contemporary music festivals/encounters, Goethe-Institut, Chile.

Introducción

Saludo a don Dante Grela
y a don Miguel Angel Sugo
a Teresita saludo
y también a doña Stella.

Mi saludo lanzo en pos,
no quiero causar agravio,
saludo a Oliveira Flavio
Luis Szarán y Harry Lamott.

A Iturriberry Juan José
lo saludo con voz seca.
A Celso Garrido-Lecca
y a León Biriotti pué.

A don Gabriel y Fernando
a don Arturo y Vicente,
también a don Pablo Freire
a don Cergio y don Ricardo.

Un saludo muy sincero
con mi mente no confusa.
Hoy saludo al Anacrusa,
a los músicos chilenos.¹

El 21 de octubre de 1989 concluía en el Goethe-Institut de Santiago de Chile el "Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos" organizado por la Agrupación Musical Anacrusa. Conformada por compositores, intérpretes y musicólogos reunidos en torno al interés por difundir la música contemporánea, las iniciativas de la agrupación se proponían contribuir al desarrollo musical de un país inmerso desde 1973 en una dictadura militar poco propicia para el fomento de las artes contemporáneas. Tras los discursos de rigor, la primera interpretación musical no correspondió a la música de

1. Santos Rubio, cuartetos por bienvenida. Transcripción del concierto del 21/10/1989, VHS rotulado "Cinta 7", Fondo Documental Anacrusa, 9:30 en adelante. Enlace a YouTube en la bibliografía.

vanguardia, sino al cantor popular Santos Rubio (1938-2011), quien con guitarra y guitarrón chileno entonó una bienvenida a los participantes, en una sala de conciertos que superaba su capacidad para quinientas personas, contando incluso con asistentes de pie. Como lo demuestra la documentación audiovisual, el público reunió a diferentes generaciones que atendieron el concierto en una actitud de concentración y respeto.²

Las cuartetos por saludo aquí citadas, correspondientes a la forma de la redondilla y escritas por Santos Rubio para la ocasión,³ fueron leídas por Rodrigo Torres (*1952), musicólogo y miembro de Anacrusa, quien presentó al invitado, heredero de la tradición poético-musical del canto a lo humano y lo divino. La utilización de las cuartetos, asociadas en Chile con una tradición criolla y campesina de larga data, contribuyeron a dotar de una atmósfera de raigambre local al cierre de este encuentro de la vanguardia latinoamericana. En sus versos, Santos Rubio saludaba a compositores presentes provenientes de Argentina (Dante Grella [*1941], Miguel Ángel Sugo [*1951], María Teresa Luengo [*1940], Stella Perales [*1944], Gabriel Cerini [*1954], Vicente Moncho [*1939], Ricardo Dal Farra [*1957] y Fernando Maglia [*1954]), Uruguay (Juan José Iturribery [*1936] y León Biriotti [1929-2020]), Brasil (Flavio Oliveira [*1944] y Harry Lamott Crowl [*1958]), Paraguay (Luis Szarán [*1953]), Ecuador (Pablo Freire [*1962]), Bolivia (Cergio Prudencio [*1955]), México (Arturo Salinas [*1955]) y Perú (Celso Garrido-Lecca [*1926]), los que participaron en los ensayos de sus obras, dictaron cursos y charlas, a lo que se suma la interpretación de numerosas obras de latinoamericanos que no viajaron a Chile. Con este despliegue internacional, el “Tercer Encuentro de Música Contemporánea” de 1989 constituyó un hito en los intercambios de Chile con América Latina en el ámbito de la música contemporánea.

En publicaciones recientes sobre la Agrupación Musical Anacrusa he estudiado cómo sus miembros buscaron reestablecer vínculos con compositores chilenos residentes en el exilio durante la dictadura militar (Fugellie 2020a) y profundizado en el rol de liderazgo que algunas mujeres cumplieron al interior de la agrupación (Fugellie 2020b). Otros estudios relevan el rol del Goethe-Institut Santiago como institución que albergó las iniciativas de Anacrusa y de otras agrupaciones independientes, constituyendo un espacio relevante de resistencia cultural durante la dictadura chilena (Fugellie 2021; Kaitinnis 2018). En este artículo, me propongo ahondar en una perspectiva complementaria al centrarme específicamente en los vínculos de Anacrusa con la escena musical latinoamericana, manifestados en la organización de los Encuentros de Música Contemporánea de 1987, 1989 y 1992, coincidiendo con los últimos años de la dictadura militar y el comienzo de la transición a la democracia en Chile. A través de estos Encuentros, compositores e intérpretes chilenos pudieron ampliar sus conocimientos sobre la vanguardia latinoamericana y tomar contacto con algunos de sus protagonistas, recibiendo a visitas tan relevantes de la escena latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX como Francisco Kröpfl (1931-2021), Gerardo Gandini (1936-2013), Coriún Aharonián (1940-2017) o Gilberto Mendes (1922-2016). En la efímera dimensión del encuentro, los eventos de Anacrusa constituyeron espacios en los que América Latina se hizo performativamente presente en el encuentro físico entre latinoamericanos, abriendo en Chile un espacio privilegiado para la circulación de obras, ideas y discursos en torno a la música contemporánea latinoamericana que analizaré a lo largo de este trabajo. A partir del estudio de numerosas fuentes musicales, escritas y audiovisuales provenientes del Fondo Documental

2. *Ibid.*

3. Agradezco a Juan Pablo Gil, cultor del canto a lo poeta, por sus valiosos aportes en torno a esta forma poética.

Anacrusa⁴ y de entrevistas con algunos protagonistas de estos eventos, me propongo abordar dicha circulación complementada con observaciones en torno a la dimensión humana de estos Encuentros, entendiendo que más allá del intercambio musical e intelectual, estos eventos constituyeron espacios de intensas vivencias emocionales que influenciarían a diversos compositores e intérpretes en su identificación con el universo latinoamericano.

Música contemporánea en Chile entre 1985 y 1995: espacios de autogestión

Escribir sobre la escena de la música contemporánea chilena de las últimas décadas del siglo XX supone una tarea compleja y desafiante. Al año 2021, no existen aún trabajos panorámicos que aborden la historia de la música docta en Chile en el período posterior a 1973.⁵ Una aproximación general a la actividad musical entre 1973 y 1995⁶ permite apreciar que la mayoría de las iniciativas vinculadas a la creación musical chilena se desarrollaron en espacios autogestionados, es decir, motivadas por el interés de agrupaciones independientes e instituciones culturales o académicas variadas. Entre otras, se puede mencionar al Taller 666 (Varios Autores 1999), el Ensemble Bartok, los concursos, ciclos y festivales de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Peña 1984) y los eventos del Goethe-Institut Santiago, que acogieron a agrupaciones y personalidades diversas (Fugellie 2020a). Ante la inexistencia de políticas culturales centralizadas orientadas al desarrollo musical –las que hasta 1973 se realizaban al alero de la Universidad de Chile⁷–, estas iniciativas crecieron de manera atomizada, lo que hace de por sí difícil identificarlas e integrarlas en un relato consistente que logre visualizar de qué manera proyectos de diversa índole contribuyeron al desarrollo de la música contemporánea chilena. A la labor de iniciativas independientes relevantes en el ámbito de la música de cámara, habría que agregar también un estudio de la presencia, si bien minoritaria, de la música chilena en las orquestas estatales del país, considerando a la Orquesta Sinfónica de Chile, la Orquesta Filarmónica de Chile, la Orquesta de Cámara de Chile y la Orquesta Nacional Juvenil, entre otras agrupaciones que al menos en ocasiones puntuales interpretaron obras sinfónicas chilenas. Esto permitiría comprender qué factores incidieron en que algunos compositores tuvieran acceso a este espacio privilegiado, en el cual, cabe mencionar, la presencia de la composición femenina fue prácticamente nula.⁸

Es en el contexto de las aludidas iniciativas independientes que surge la Agrupación Musical Anacrusa, creada en 1984 por músicos vinculados a la Universidad de Chile, acompañados por la inspiradora figura de Cirilo Vila (1937-2015), compositor, pianista y profesor de la misma universidad. Las reuniones se realizaban en casa del compositor Eduardo Cáceres (*1955) y la pianista Cecilia Plaza (*1954), en torno a quienes se conformó un grupo cambiante y flexible de integrantes que incluyó a musicólogos como Juan Pablo González (*1956), Carmen

4. Albergado en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile.

5. Un artículo de Luis Merino (Merino 2003) ofrece un buen punto de partida para profundizar en este período. El mismo autor ofrece una visión resumida de la vida musical durante la dictadura chilena en Merino 1999.

6. Apreciaciones realizadas a partir de las informaciones recopiladas en la Base de datos "Conciertos doctos en Chile, 1945-1995", accesible en: <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio>.

7. Entre las iniciativas para el fomento de la música compuesta en Chile, impulsadas por la Universidad de Chile y su Instituto de Extensión Musical, destacan los Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena. Véase Merino 1980.

8. Apreciaciones a partir de una muestra de 1.084 eventos, realizados en Chile entre 1980 y 1995, ingresados en la Base de datos "Conciertos doctos en Chile, 1945-1995".

Peña (*1953) y Rodrigo Torres, compositores como Cecilia Cordero (*1945), Gabriel Matthey (*1955) y Guillermo Rifo (1945-2022), e intérpretes como Pedro Sierra Espinoza (*1955, fagot) y Rodrigo Díaz Cuevas (*1955, cello), entre otros (Cáceres 1990). A partir de las reuniones sostenidas desde 1984 se generó el primer “Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos” (1985) con obras de compositores nacionales residentes en Chile y en el exilio. La positiva experiencia de este primer festival motivó la organización de eventos de un perfil internacional, para lo cual sería esencial el apoyo logístico y financiero del Goethe-Institut. Cabe acotar que algunos miembros de Anacrusa, como Cordero y Matthey, no se sintieron identificados con el giro de la agrupación hacia la organización de eventos de gran envergadura, ya que su búsqueda apuntaba a los espacios íntimos de discusión que caracterizaron el inicio del proyecto, lo que los llevaría a distanciarse de Anacrusa sin mediar conflictos a nivel estético o personal.⁹ El principal gestor de los Encuentros de 1987, 1989 y 1992 fue Eduardo Cáceres, mientras que Cecilia Plaza fue central en la organización de los intérpretes y en su propio rol como pianista.

Las redes latinoamericanas del Goethe-Institut

La particular imagen de la música latinoamericana que se reunió en Chile, especialmente en 1987 y 1989, estuvo en gran parte condicionada por los lineamientos político-culturales y la infraestructura internacional del Goethe-Institut, organización sin fines de lucro financiada mayormente por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania. Si bien cada sede internacional del Goethe-Institut dispone de libertad para administrar su presupuesto y establecer colaboraciones locales, su trabajo se enmarca en los lineamientos generales de la diplomacia cultural de ese país, que en la década de 1980 correspondía a la República Federal Alemana (Kaitinnis 2018; Schneider y Kaitinnis 2016). Dentro de estos lineamientos, en la década de 1980, Alemania Federal se propuso ofrecer espacios que fortalecieran un pensamiento democrático en países latinoamericanos sumidos en dictaduras militares. En el caso chileno, el Goethe-Institut Santiago apoyó diversas actividades artísticas y culturales, las que incluyeron iniciativas de los “retornados” –ciudadanos chilenos que volvían de su exilio en una de las dos Alemanias–, entre los que se puede mencionar al tenor Hanns Stein (*1926), el cineasta y escritor Antonio Skármeta (*1940), el también cineasta Carlos Puccio (1954-2014) y el escritor Carlos Cerda (1942-2001) (Kaitinnis 2018; Villarroel y Mardones 2012).

Ya desde la década de 1960 Alemania Federal buscaba presentarse en el exterior como un país moderno y pluralista, tomando así distancia con su complejo pasado reciente y diferenciándose de la política cultural de la República Democrática Alemana. En el ámbito musical, esto se manifestó en la intención de renovar una imagen impregnada de los grandes “genios” musicales alemanes del pasado por medio de la difusión de expresiones contemporáneas, tales como el jazz experimental y la música de vanguardia. En esta línea, el Goethe-Institut realizó festivales, exposiciones y giras de ensambles alemanes en diversas latitudes, además de acoger proyectos locales (Fugellie 2021; Kaitinnis 2018). Así como el Goethe-Institut Santiago apoyó los proyectos de Anacrusa y del Ensemble Bartok, el Goethe-Institut de Montevideo fue una de las sedes de los conciertos del Núcleo Música Nueva, conformado, entre otros, por el compositor Corián Aharonián y la compositora argentina radicada en Uruguay Graciela Paraskevaídis (1940-2017) (Paraskevaídis [2016]). Los Goethe-Institut de Montevideo y

9. Informaciones a partir de entrevistas de la autora con Gabriel Matthey (16/06/2021) y Cecilia Cordero (08/07/2021).

Buenos Aires apoyaron también la organización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Clamc) que fueron gestionados principalmente por compositores de Argentina, Brasil y Uruguay, entre ellos Aharonián y Paraskevaídis. El Goethe-Institut de Buenos Aires llegó a ser sede de los Clamc en 1976 y 1977, cuando la anterior locación –Cerro del Toro en Uruguay– se vio dificultada por las circunstancias de la dictadura militar uruguaya (Paraskevaídis [2014]). Sin duda, sería deseable profundizar en la manera en que los Goethe-Institut sudamericanos aportaron a la continuidad y desarrollo de la música contemporánea de las últimas décadas del siglo XX.

En el período en el que se realizaron los Encuentros latinoamericanos de Anacrusa, las sedes internacionales del Goethe-Institut estaban organizadas en grupos regionales que se reunían anualmente para discutir lineamientos presupuestarios y de contenidos. Este fue el contexto que propició que el Goethe-Institut financiara la visita de compositores de Argentina, Uruguay y Paraguay hacia Chile, ya que estos países pertenecían a la sección del “Cono Sur” del Goethe-Institut. Esto motivó el título del evento de 1987: “Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos – Cono Sur”.¹⁰ Los invitados seleccionados eran colaboradores de los Goethe-Institut de sus respectivos países. De ellos, Alicia Terzian (*1934) y Gerardo Gandini de Buenos Aires, como también Coriún Aharonián de Montevideo, eran personalidades conocidas por los miembros de Anacrusa dada su ya activa trayectoria en la música contemporánea sudamericana. Los nombres de Óscar Bazán (1936-2005) de Córdoba y Luis Szarán de Asunción¹¹ resultaban nuevos para Chile, al no existir previamente intercambios musicales con sus respectivas ciudades. Por su parte, el “Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos” (1989) se expandió a una colaboración más amplia, contando con el apoyo de las sedes del Goethe-Institut en Argentina (Buenos Aires, San Juan, Mendoza y Córdoba), Brasil (Porto Alegre y Belo Horizonte), Caracas, La Paz, Bogotá y Asunción, las que financiaron el viaje de alrededor de dieciocho invitados. En esta ocasión, las sedes propusieron a sus invitados y, por tratarse de ciudades tan diversas, el grupo de compositores que llegó a Chile fue heterogéneo, reuniendo compositores de ya larga trayectoria como Francisco Kröpfl y Alfredo del Mónaco (1938-2015) junto a compositores más jóvenes, como Cergio Prudencio, Ricardo Dal Farra y Harry Lamott Crowl, que continuarían realizando una labor interesante en el futuro. Finalmente, el Goethe-Institut Santiago albergó el quinto y último encuentro de Anacrusa, realizado en 1994 y dedicado exclusivamente a la música chilena, por lo que no contó con un despliegue presupuestario mayor. En este encuentro se combinaron obras vanguardistas con otras enmarcadas en la música popular de carácter experimental, en un cruce musical que es también heredero de los Clamc.¹² El Encuentro de 1992, en la ciudad de La Serena, no se vinculó al Goethe-Institut.

Habiendo sufrido diversos cambios en su círculo de colaboradores, incluido el alejamiento de Plaza, Anacrusa se disolvió en torno a 1994/95. Para entonces, Chile había dejado de ser un país en dictadura en el cual era relevante, de parte del Goethe-Institut, fomentar una actitud democrática a través de la cultura. A esto se suma el hecho de que el retorno de la democracia en Chile haya coincidido con la reunificación alemana en 1990, tras la cual el Goethe-Institut se abocó a consolidar su presencia en los países de la ex Unión Soviética, disminuyendo su

10. Este aspecto institucional fue comentado en entrevistas de la autora con Michael de la Fontaine, director del Goethe-Institut Santiago en la década de 1990 (09/07/2018) y con el compositor Eduardo Cáceres (20/01/2020).

11. En el caso de Paraguay, la colaboración se realizaba con el Instituto Paraguayo-Alemán de Cultura.

12. Los programas y documentación de estos Encuentros se conservan en el Fondo Documental Anacrusa.

presupuesto para América Latina.¹³ Todo esto testimonia el cierre de un “ciclo”, durante el cual se produjo un entrelazamiento virtuoso entre los intereses político-culturales de Alemania Federal y la motivación de un grupo local de fomentar el conocimiento y reflexión en torno a la música contemporánea latinoamericana (Fugellie 2021).

Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos – Cono Sur (1987)

A la presencia de Coriún Aharonián (Uruguay), Luis Szarán (Paraguay), Alicia Terzian, Gerardo Gandini y Óscar Bazán (Argentina) en este Encuentro se sumó la del compositor chileno Juan Orrego-Salas (1919-2019), residente desde la década de 1960 en los Estados Unidos, quien se encontraba en Chile invitado por la Bienal de Arquitectura.¹⁴ De este grupo, Aharonián ya mantenía un intercambio frecuente con Plaza y Cáceres. Así, en una carta fechada en septiembre de 1985, el compositor uruguayo los felicitaba por la realización del primer “Encuentro de Música Contemporánea” de Anacrusa, poniendo sin embargo en discusión –con su característico espíritu crítico-constructivo– que el foco haya estado en la música chilena y aludiendo a una evidente falta de interés de los chilenos hacia los eventos de carácter latinoamericano:

Los foros y paneles, ¿sirven para algo cuando tienen lugar entre personas que se conocen suficientemente? ¿No son una especie de remedo de los juegos de los presidiarios para hacer más tolerable el paso del tiempo, mientras se cuentan una y otra vez la misma historia, a falta de historias otras? [...] ¿Cómo hacen para hablar de música latinoamericana si no tienen idea de lo que pasa fuera de las fronteras – ni de lo bueno ni de lo malo? ¿Por qué la actitud es tanto más abierta e interesada en otras áreas? ¿Por qué llegan montones de chilenos a las Jornadas de Educación por el Arte (flojas) realizadas en Montevideo hace una semana, y ninguno (solo tres, una vez) a los trece Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, organizados ya en cinco países? [...] ¿Por qué les resulta más fácil irse a Europa? No entiendo, realmente. ¿Seguimos dialogando?¹⁵

Efectivamente, son pocos los chilenos que se registran en la documentación de los Clamc editada por Paraskevaídis [2014], ya sea en calidad de asistentes o profesores.¹⁶ Las razones tras este hecho podrían ser varias y ahondar en ellas excedería los propósitos de este artículo. Desde una perspectiva general, puede señalarse que la misma Agrupación Anacrusa aludía en el programa de su primer Encuentro (1985) al aislamiento en el que se encontraba sumida la escena musical chilena, afirmando que tanto los músicos chilenos residentes en el extranjero

13. Entrevista con Michael de la Fontaine (09/07/2018).

14. De acuerdo con una carta, Orrego-Salas dictó en la Bienal la conferencia “Presencia de la Arquitectura en mi música”, Museo de Bellas Artes, 26/09/1987. Juan Orrego-Salas, carta a Eduardo Cáceres, sin ciudad, 11/09/1987. Fondo Documental Anacrusa. Una adaptación de esta conferencia fue posteriormente publicada por la *Revista Musical Chilena* (Orrego-Salas 1988).

15. Coriún Aharonián, carta a Cecilia Plaza y Eduardo Cáceres, Montevideo, 28/09/1985. Fondo Documental Anacrusa.

16. En la documentación figuran hasta 1985 los nombres de José Vicente Asuar (1933-2017) en el Clamc II (1972) y Clamc VII (1978), y Roberto Escobar (1926-2011) en el CLAMC VII (1978) (Paraskevaídis [2014]).

como también los que permanecían en Chile estarían "dispersos", al no existir en el país las "condiciones básicas" para asegurar un vínculo entre los creadores y su medio cultural.¹⁷

Remontándonos a décadas anteriores, es posible afirmar que los compositores chilenos no siempre vivieron aislados de la escena latinoamericana. Como ejemplos relevantes se pueden mencionar las redes latinoamericanas y panamericanas del compositor Domingo Santa Cruz (1899-1987) desde la década de 1940 y su participación en los Festivales de Música de Caracas y de Washington (Santa Cruz 2008), la presencia del mismo Santa Cruz, de José Vicente Asuar, Orrego-Salas, Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), Eduardo Maturana (1920-2003) y León Schidlowsky (*1931) en los Festivales de Música de América y España,¹⁸ además de la participación de chilenos en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) de Buenos Aires en calidad de jurado (Alfonso Letelier [1912-1994], Schidlowsky, Becerra-Schmidt), becarios (Gabriel Brnčić [*1942], Miguel Letelier [1939-2016], Enrique Rivera [*1941], Iris Sangüesa [*1933]) y docentes (Brnčić) (Herrera 2020). Sin embargo, a partir de la década de 1970 no se registran intercambios similares, lo que puede atribuirse, al menos en parte, a las circunstancias adversas relacionadas con las dictaduras de la región. Por otra parte, podemos darle la razón a Aharonián cuando afirmaba que los músicos chilenos tendrían su horizonte primariamente dirigido hacia Europa, ya que diversos músicos y compositores chilenos de la década de 1980 se perfeccionaron en el Viejo Continente. Esto incluye también al círculo de Anacrusa, del que participaron, por ejemplo, el guitarrista Luis Orlandini (*1964, que estudió en Alemania Federal) y el flautista Alejandro Lavanderos (*1961, que se formó en Francia), pero también los mismos Cáceres y Plaza, quienes realizaron estadias de estudios en Alemania Federal en 1983/84 y 1988.

En este sentido, el Encuentro de 1987 representaba un evento inédito, al retomar un contacto con los compositores latinoamericanos aparentemente interrumpido en la década de 1970 y traerlo al suelo nacional. Las palabras de bienvenida de Cáceres en la apertura reforzaban esta idea al recordar que en 1985

[...] dijimos que nos poníamos de pie solos y con nada más que una partitura y un instrumento en nuestras manos y le cantábamos a Chile y su música. [...] Hoy nos ponemos nuevamente de pie, ya no tan solos, para cantarle a una geografía más extensa y lejana, pero al fin, hermana. Con nosotros se levanta este Goethe-Institut, incondicional compañero de labores, en un gesto que encuentra eco en los Institutos Goethe de Montevideo, Asunción, Córdoba y Buenos Aires.¹⁹

En los conciertos se interpretaron 44 obras musicales de formato camerístico y electroacústico, de las cuales veinte correspondieron a compositores de Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil, con una amplia mayoría de creaciones argentinas (ver Anexo 1). Estas incluían obras de los compositores invitados, como también de otros compositores vinculados al Claem y los Clamc

17. Anacrusa, "Presentación", en: Programa de mano: "Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos", 1-3-5 octubre 1985, Goethe-Institut. Fondo Documental Anacrusa. Una buena descripción de la etapa inicial de la agrupación se encuentra en Riesco 1986.

18. Informaciones a partir de los programas del Festival de Música de América y España de 1964 y 1967, preservados en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Véase también Moro Vallina 2019.

19. Eduardo Cáceres, "Palabras de bienvenida del Segundo Encuentro, representando a la Agrupación Musical Anacrusa", manuscrito. Fondo Documental Anacrusa.

(Paraskevaídis, Héctor Tosar [1923-2002], Mariano Etkin [1943-2016], Dante Grela [*1941] y Óscar Bazán). Además de Terzian y Paraskevaídis se incluyeron otras dos compositoras mujeres, las argentinas Diana Rud (*1940) y María Eugenia Luc (*1958). Al igual que en el Encuentro de 1985, las obras correspondieron a formaciones solísticas o ensambles de hasta cinco instrumentos, abarcando diversas combinaciones de instrumentos de cuerdas, vientos y percusión. Dada la inexistencia en Chile de ensambles especializados en la música contemporánea –algo que recién se estaba constituyendo con el entonces joven Ensemble Bartok– diferentes intérpretes asumían la responsabilidad de presentar cada obra y se contaba solamente con algunos músicos recurrentes y especializados en un repertorio contemporáneo, como Plaza, Orlandini, Lavanderos, Stein y Karina Glasinovic (*1962, piano), entre otros.²⁰ Esta sucesión de intérpretes diversos para cada obra se repetiría en los Encuentros de 1989 y 1994.

Las obras reunidas en este Encuentro reflejan una heterogeneidad estilística. Junto a obras electroacústicas de diversas características, un grupo de obras camerísticas se caracteriza por su retórica fragmentaria, además del énfasis en la gestualidad como elemento determinante de la obra musical. En esta línea se sitúan por ejemplo los trabajos de Etkin, Paraskevaídis, Aharonián y Tosar, caracterizados por operar con un material musical austero que sirve de base para generar variaciones diversas a nivel rítmico, textural y tímbrico. En otra dirección apuntan obras que dialogan intertextualmente con la tradición musical de los siglos XVIII y XIX, como por ejemplo *Eusebius* (1984) de Gandini, que fue interpretada por el mismo compositor, o la obra de Sergio Ortega (1938-2003) ... *Ayes y lamentos por Alejo Carpentier* (1983) para clavecín. En los conciertos se programaron también obras de compositores de generaciones anteriores, que incluyeron a Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y los chilenos Carlos Isamitt (1885-1974), Federico Heinlein (1912-1999) y Alfonso Letelier, cuyas estéticas enmarcadas en el nacionalismo musical y el neoclasicismo contrastaban con el cariz general del evento, pero apuntaban a establecer un diálogo con el pasado reciente de la música latinoamericana. Una documentación audiovisual que reúne interpretaciones seleccionadas de los tres primeros conciertos muestra que la sala del Goethe-Institut llenó su capacidad en cada concierto.²¹

Complementando los conciertos, los invitados latinoamericanos dictaron charlas y talleres, como se refleja en la siguiente tabla:²²

Óscar Bazán	Taller de "Creación Espontánea", 30/09/1987, 16 hrs
Gerardo Gandini	Espejismos, 30/09/1987, 19 hrs
Luis Szarán	La música en el Paraguay y sus diferentes facetas, 01/10/1987, 16 hrs
Coriún Aharonián	La problemática del compositor en Latinoamérica, 03/10/1987, 16 hrs

20. En la Universidad de Chile se ofrecieron talleres instrumentales a cargo de Edward Brown (corno y bronces), Edgar Fischer (*1942, cello y cuerdas), Plaza (piano), Orlandini (guitarra), Guillermo Rifo (percusión), Stein (canto) y Lavanderos (flauta travesera).

21. VHS rotulado "Cinta 01. Segundo Encuentro", Fondo Documental Anacrusa. Enlace en la bibliografía.

22. Informaciones a partir de Cáceres 1990 y del programa de mano: Anacrusa, "Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos – Cono Sur", 29 de septiembre al 4 de octubre 1987, Goethe-Institut. Fondo Documental Anacrusa.

Óscar Bazán	Taller de "Creación Espontánea", 30/09/1987, 16 hrs
Alicia Terzian	La música electroacústica en la Argentina, 04/10/1987, 16 hrs. Con audición de obras de Horacio Vaggione (*1943), Ricardo Dal Farra (*1957), Gabriel Valverde (*1957), Alicia Terzian y Alejandro Viñao (*1951)
Gandini, Szarán, Terzian, Aharonián, Cirilo Vila y Juan Orrego-Salas	Foro-debate: Aproximaciones a la creación musical. Testimonios de compositores latinoamericanos, 02/10/1987, 16 hrs, moderación de Rodrigo Torres

Tabla 1 / Charlas y talleres en el Segundo Encuentro de Música Contemporánea.

Mientras que Terzian y Szarán presentaron panoramas de sus respectivos países, Gandini abordó perspectivas de su propia creación, a partir de su particular relectura de Robert Schumann (Cáceres 1990, 69). Bazán realizó un taller de composición colectiva que contó con la participación del público, utilizando objetos y el cuerpo humano como generadores de sonidos (Cáceres 1990, 72). Este formato resultaba excepcional en un país como Chile, cuya enseñanza de la composición orbitaba en torno a la clase individual de conservatorio. Aharonián, por su parte, reflexionó sobre las implicancias de ser compositor en América Latina, generándose una activa discusión en la que se compararon las experiencias de diferentes realidades (Cáceres 1990, 70). Este último tema se conecta con el "Foro-debate" del que participaron Gandini, Szarán, Terzian y Aharonián, junto a los chilenos Orrego-Salas y Vila. La actividad fue moderada por Rodrigo Torres, quien posteriormente publicó una transcripción parcial de la misma en la *Revista Musical Chilena* (Torres 1988). Esta transcripción del "Foro-debate" constituye una fuente relevante para aproximarse a lo que fueron las reflexiones en torno a la composición latinoamericana en este encuentro.

De acuerdo con Torres, la actividad duró cuatro horas (Torres 1988, 84). Desde el público participaron otros compositores también, como Bazán y el chileno Alejandro Guarello (*1951). En su introducción a la transcripción, Torres valoraba el encuentro de un grupo tan heterogéneo, definiéndolo entre otras cosas como "una contundente y estimulante comprobación de que la atávica insularidad chilena –transformada en un desintegrador aislamiento en los últimos tres lustros– puede y debe ser revertida si se pretende abrir cauces más plenos al desarrollo de nuestra música" (Torres 1988, 58). El debate giró en torno al concepto de la identidad, el que fue abordado desde su dimensión individual y colectiva. Así, algunos compositores lo conectaron con la búsqueda de un lenguaje musical que fuera reflejo de la identidad personal vinculada al "país de la infancia" (Gandini), el "terruño" (Vila) o "nuestro mundo interior" (Orrego-Salas). En su dimensión social, las reflexiones orbitaron en torno a las posibilidades de reflejar una identidad cultural local sin por eso negar los desarrollos musicales internacionales. Desde la excepcional situación de Paraguay, un país con una vida musical menos institucionalizada que la de los países vecinos, Szarán afirmaba que los compositores no entraban necesariamente en el debate de la identidad y podían convivir obras en estilo del 1800 con otras indigenistas y abstractas, sin obligación de responder a una vanguardia de turno (Torres 1988, 66). Entre los restantes compositores, parecía existir consenso en torno a la existencia de asimetrías de poder a la hora de componer desde América Latina, las que aún serían determinantes en la búsqueda estética. Así, por ejemplo, Terzian apuntó a las implicancias mercantiles de los estilos musicales en boga:

Aunque se diga que ellos –los europeos– crean los estilos, no los crean. Lo que ellos crean es el mercado, un mercado que nosotros no manejamos. Entonces ellos, a través del manejo de ese mercado, pueden ir introduciendo cada cinco años un nuevo elemento, que nosotros compramos (Terzian en: Torres 1988, 65).

De forma complementaria, Aharonián se refirió al colonialismo cultural presente en América Latina, apuntando al “doble desafío” de los compositores de la región:

Primero, para no quedar en una situación además de colonial, provinciana, de desfasamiento total, ingenuo con respecto a la metrópoli, nosotros tenemos que preocuparnos de una puesta al día permanente, o bien pecamos de tontos. Pero si nosotros [...] nos preocupamos solamente por esa puesta al día, pecamos doblemente de tontos porque estamos copiando lo que hacen otros, auténticamente o no. En la colonia, para empezar a dejar de ser colonia, nosotros necesitamos estar al día y además hacer un trabajo extra. Necesitamos doble trabajo respecto a cada colega de la metrópoli, y esto es lo que nos exige un desafío doble. [...] Ahí se entronca entonces el problema de la búsqueda de identidad. La búsqueda de identidad es simplemente un problema de autenticidad (Aharonián en: Torres 1988, 69).

El chileno Vila adhirió a estas observaciones, pero sugiriendo que el momento actual sería adecuado para que América Latina comenzara a mirar a sus pares europeos de igual a igual:

[...] debemos encontrar una proposición renovadora. Incluso en este momento, en el Viejo Mundo, hay una crisis porque esa heterogeneidad que yo señalaba en la música de nuestros patriarcas, resulta que ahora es el pan cotidiano de la música europea. Allá es signo de una crisis. Entonces a lo mejor ha llegado el momento de que seamos nosotros capaces de hacer una proposición (Vila en: Torres 1988, 79).

En estas visiones resulta evidente que, al año 1987, la búsqueda del grupo aquí reunido en ningún caso sería la de las meta-narrativas o símbolos nacionales que fueran tan influyentes para la composición latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, sino que sus intereses apuntaban a soluciones individuales ante la aún vigente asimetría entre América Latina y los grandes centros musicales, que a la década de 1980 sumaban, junto a Europa, a los Estados Unidos.

Otra temática orbitó en torno a la separación entre la música académica y la música popular y la pertinencia de combinar elementos provenientes de ambas. Aharonián postuló que la división misma entre una música “cultura” y una “popular” obedecería a categorías coloniales que habría que superar, existiendo opiniones divergentes en este punto. Así por ejemplo, a propósito de un comentario del público, Orrego-Salas argumentó que la combinación propia de la Nueva Canción Chilena de instrumentos eléctricos modernos junto a otros latinoamericanos estaría enriqueciendo la música. Aharonián se manifestó contrario a esta mezcla, que lo que haría es alienar la cultura del pueblo, motivada por un interés de mercado (Torres 1988, 73-74). Bazán, por su parte, y desde su postura radicalmente experimental, se mostró en contra de una separación entre música erudita y popular, afirmando que dicha barrera sería “inexistente y estúpida. También la barrera de intérprete y público, de intérprete y platea es otra tontería,

otro invento" (Bazán en: Torres 1988, 80). Cabe recordar que la integración de músicas doctas y populares era ya característica de los Clamc y fue también propuesta por Anacrusa en los Encuentros de 1992 y 1994.

Torres concluye su transcripción reconociendo el desconocimiento mutuo y también el desconocimiento de las diversas tradiciones locales. Sin embargo, destaca la existencia de "una conciencia y una decisión de ser latinoamericanos que posibilita el encuentro con otros, en este caso con nuestros hermanos músicos del Cono Sur" (Torres 1988, 85). Si bien no se registran en estas discusiones opiniones abiertamente políticas, es posible afirmar que el solo hecho del encuentro, simbólicamente realizado en un país aún en dictadura como Chile, puede entenderse performativamente como una actitud política y así lo entendían los miembros de Anacrusa.²³ Complementariamente, al intercambio público habría que sumar la dimensión privada de estos encuentros, con reuniones informales que no ingresaron al corpus archivístico y en las que las discusiones pueden haber tenido otros matices, no solamente políticos, sino también lúdicos. Como recordaba Cáceres sobre la experiencia de 1987: "En nuestra primera cena de bienvenida, dejamos de ser compositores 'serios' para deleitarnos espontáneamente con el piano del restaurante de turno que vibró durante prolongadas horas con un amplio repertorio de tangos y jazz en las manos del argentino Gerardo Gandini" (Cáceres 1990, 71). Este tipo de intercambios fue, sin duda, relevante a la hora de fortalecer una identificación con América Latina y motivar nuevas colaboraciones, entre las que se puede mencionar, por ejemplo, una nueva invitación a Aharonián de la Universidad de Chile para dictar conferencias en 1988 y la invitación de Terzian a músicos chilenos para participar del Congreso de la Música de las Tres Américas, entre otros (Cáceres 1990, 73).

Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos (1989)

Más de una veintena de participantes latinoamericanos llegaron a Chile para el Encuentro de 1989, incluyendo a los invitados del Goethe-Institut que dictaron cursos y charlas (ver Tabla 2) y a quienes financiaron sus viajes individualmente, entre los que se cuenta a Martín Fumarola (*1966, Córdoba), Fernando Maglia (Buenos Aires), Stella Perales (Rosario), Steven Loza (*1952, Los Ángeles, USA/México) y Juan José Iturribery (Montevideo) (Cáceres 1990, 78). Como ya mencioné, el grupo reunía a compositores de diferentes generaciones, algunos de ya extensa trayectoria y otros que llegarían a ser figuras centrales de la escena musical de sus países en décadas posteriores. Este grupo tuvo diversas instancias de convivencia, entre ellos y con personas chilenas. Por razones presupuestarias, Anacrusa organizó alojamientos para algunos visitantes en domicilios particulares. Las visitas almorzaban diariamente en el casino de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y por las tardes, unas cuarenta a cincuenta personas comían juntas en un salón habilitado en un restaurant (Cáceres 1990, 81-82). Para la fecha de este Encuentro en octubre de 1989, Chile cumplía un año tras el plebiscito en el que se decidió democráticamente darle fin a la dictadura militar y el país se preparaba para las elecciones presidenciales de diciembre de 1989, en las que sería elegido el demócratacristiano Patricio Aylwin como primer presidente de la transición a la democracia.

23. Esto se desprende de las entrevistas y conversaciones de la autora con Cáceres, Matthey y Cordero, entre otros.

País	Participante	Actividad
Argentina	Francisco Kröpfl	Curso: Pensar y hacer música hoy: estética y técnicas, 14/10, 15/10, 16/10/1989
	Vicente Moncho	Charla: Jornadas de Música del Siglo XX. Problemas comunes, 16/10/1989
	Dante Grela	Curso: Composición y análisis. Creación, enseñanza, propuestas metodológicas, 17/10, 18/10, 19/10, 20/10/198
	Gabriel Cerini	Audiovideo: Exposición de sonidos, 17/10/1989
	María Teresa Luengo	Taller: Taller de iniciación a la creación musical (dirigido a los más jóvenes), 18/10, 19/10, 20/10/1989
	Miguel Angel Sugo	Charla: Problemáticas de un compositor en una región subdesarrollada de un país subdesarrollado y posibles soluciones, 18/10/1989
	Ricardo Dal Farra	Curso: Generación y procesamiento digital de señales de audio, 19/19/1989
Brasil	Harry Lamott Crowl	Charla: La música en Brasil en el siglo XX y el nacionalismo, 13/10/1989
	Flavio Oliveira	Charla: La música en el Brasil colonial, 19/10/1989 Charla: El concepto de evolución del lenguaje musical, 18/10/1989
Bolivia	Cergio Prudencio	Charla: Orquesta Experimental de instrumentos nativos – una propuesta estética, 13/10/1989 Charla: Música nativa de Bolivia, 20/10/1989
Ecuador	Pablo Freire	Charla: Panorama del Folklore Ecuatoriano, 16/10/1989
México	Arturo Salinas	Charla: La música contemporánea en México, 17/10/1989
Uruguay	León Biriotti Pianista invitada: Cecilia Plaza	Concierto-taller: El oboe, los instrumentos de caña y sus posibilidades en la música contemporánea, 17/10/1989
Paraguay	Luis Szarán	Charla: La música en el Paraguay en la segunda mitad del siglo XX, 19/10/1989
Venezuela	Alfredo Del Mónaco	Charla: Compositores venezolanos de las nuevas generaciones, 20/10/1989
<p>Foro-debate. Con la participación y ponencias de los compositores extranjeros invitados, 16/10/1989. Participan: Eduardo Cáceres, Cirilo Vila, Rodrigo Torres, Fernando Maglia, Ricardo Dal Farra, Francisco Kröpfl, Dante Grela, Gabriel Cerini, Vicente Moncho, María Teresa Luengo, Stella Perales, Miguel Ángel Sugo, Cergio Prudencio, León Biriotti, Arturo Salinas, Flavio Oliveira, Harry Lamott Crowl.</p>		

Tabla 2 / Charlas y cursos del Tercer Encuentro de Música Contemporánea (1989).²⁴

24. Programa de mano: Anacrusa, "Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos", 12 a 21 de octubre de 1989, Goethe-Institut. Fondo Documental Anacrusa. Informaciones corroboradas con un artículo de Cáceres, donde se comenta que los compositores Tato Taborda Jr. y Marlos Nobre (Brasil), Andrés Posada (*1954, Colombia) y Francis Schwartz (Puerto Rico), que figuran en el programa de mano, no pudieron viajar por razones de diversa índole (Cáceres 1990, 82).

Nuevamente, algunos participantes tenían en común el haber participado del Claem y los Clamc. Del último Clamc de 1989 habían sido parte Cáceres, Lamott Crawl (Brasil), Prudencio (Bolivia) y Salinas (México). También Grela, Tato Taborda Jr. (*1960, quien tuvo que cancelar su viaje), Miguel Ángel Sugo y León Biriotti figuran en diversas versiones de los Clamc. Los cuadernos de actas de Anacrusa testimonian que también se contempló contar con compositores europeos y se llegó a invitar a Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y Hans Werner Henze (1926-2012), quienes declinaron por haber sido consultados con pocos meses de antelación. También se barajaron los nombres de Mauricio Kagel (1931-2008) y de Helmut Lachenmann (*1935). Por último, se consideró invitar compositores de Francia, España e Italia, empresa que no prosperó por la dificultad de gestionar el financiamiento.²⁵ Finalmente, el Encuentro se mantuvo en el ámbito latinoamericano.

Durante este Encuentro se interpretaron 62 obras de diferentes compositores a lo largo de siete conciertos, uno de ellos dedicado a la música electroacústica. El Fondo Documental Anacrusa conserva un registro audiovisual de estos conciertos, con excepción del concierto electroacústico.²⁶ De acuerdo con un informe de los Encuentros publicado por Cáceres, en cada jornada los asistentes superaron las quinientas personas (Cáceres 1990, 85), lo que puede ser corroborado con la documentación audiovisual. En el foyer del Goethe-Institut se exponían paneles con informaciones sobre los compositores y sus obras, y tanto foyer como sala de conciertos eran espacio de animadas conversaciones. De las obras, 46 correspondieron a compositores extranjeros. En el Anexo 2 se presenta una lista de estas obras, en la que priman –como en 1987– las formaciones instrumentales pequeñas, lo que demuestra que se privilegió mostrar un panorama diverso de obras latinoamericanas, ya que, en función de las capacidades de organización, el montaje de obras para ensambles más numerosos hubiera implicado reducir el número de obras presentadas.

La diversidad estética de las obras permite inferir que su elección –a partir de unas trescientas recibidas por convocatoria abierta– tampoco pasó por privilegiar alguna estética en particular, sino que se decidió mostrar la heterogeneidad propia del universo contemporáneo latinoamericano. Junto con algunos rasgos comunes a las obras del Encuentro de 1987, como la presencia de la electroacústica y de obras de un carácter radicalmente fragmentario, en esta ocasión se presentaron piezas con narración, destacando la performance de *La locura de Schumann* de Francis Schwartz (*1940, Puerto Rico/Estados Unidos), interpretada por Cáceres (narrador) y Plaza (piano) como uno de los escasos ejemplos de teatro musical que se registran en esta época en Chile. Otras obras con narrador fueron *Añesu* (1980) de Luis Szarán, para barítono y ensamble y *Tercer vacío* (1989) del chileno Guillermo Rifo. También se encuentran trabajos que conectaron el lenguaje de vanguardia con otros universos sonoros, como *Acuerdos* (1986) para oboe, clarinete, trompeta, violín, cello, contrabajo y percusión del chileno radicado en Alemania Ramón Gorigoitia (*1958), que hace uso de armónicos y multifónicos y destaca por sus guiños al jazz experimental, además de *La otra concertación* (1989) de Cáceres para voz acústica, voz procesada, tablas hindúes, bajo eléctrico y cinta electroacústica, que se caracteriza por el uso experimental de la voz y la improvisación. También en línea con el uso de instrumentos no tradicionales se presentaron *Ileana* (1988) para guitarrista-recitante y charango del chileno radicado en Finlandia Vladimir Wistuba

25. Informaciones provenientes de anotaciones en el "Cuaderno de Actas, Agrupación Musical Anacrusa, 1987", cuaderno manuscrito. Fondo Documental Anacrusa.

26. Los enlaces a estos videos pueden consultarse en la bibliografía.

(*1956) y *Muraiki* (1989) para corno francés y quena del también chileno Leonardo García. En breves opiniones de compositores documentadas al final de los videos de los conciertos, los participantes destacan la importancia de poder reunirse entre latinoamericanos y reconocen la heterogeneidad de la música que se hacía en ese momento en América Latina.

Los siete conciertos se complementaron con una intensa semana de cursos y talleres, que en su conjunto conformaron un verdadero programa intensivo en torno a la creación musical contemporánea, abarcando tanto panoramas de la música en diferentes países como también cursos de perfil analítico y discursivo, además de talleres de creación musical (Tabla 2). Cergio Prudencio presentó su propuesta de música contemporánea con instrumentos nativos y León Biriotti profundizó en la composición para dobles cañas en un concierto-taller que contó con la participación de Plaza como pianista. Estos cursos y talleres se realizaron en el Goethe-Institut y en la Universidad de Chile y ofrecieron un certificado curricular a sus participantes, los que promediaron unos cien alumnos por conferencia y llegaron de Santiago y otras ciudades del país. Si bien la presencia de estudiantes de música y de los invitados extranjeros en las conferencias y cursos de sus colegas fue numerosa, Cáceres recordaba en 1990 que “solo un pequeño grupo de profesores de la Facultad de Artes (los entusiastas de siempre) aprovecharon esta gran oportunidad” (Cáceres 1990, 75).²⁷

Por su parte, el Foro-debate realizado el 16 de octubre de 1989, con presencia de invitados y miembros de Anacrusa, giró en torno a la pregunta ¿qué es ser un compositor latinoamericano hoy?²⁸ En esta ocasión se debatió con mayor énfasis sobre aspectos institucionales y contextuales. Algunos de los presentes destacaron su particular situación por vivir en ciudades alejadas de las grandes capitales, como Miguel Ángel Sugo, quien afirmó que ser compositor en San Juan/Argentina “es como sentirse más o menos un dentista de pirañas en el Sahara”, despertando risas en la audiencia. También se identificaban con esta labor lejana a los grandes centros musicales Flavio Oliveira (de Porto Alegre), Harry Lamott (de Ouro Preto) y Arturo Salinas (de Monterrey), si bien este último destacaba que la distancia podía ser positiva, porque implicaba estar lejos de obligaciones institucionales y contar con un público tal vez menos numeroso, pero a la vez estéticamente más desprejuiciado.

Otra temática giró en torno a las responsabilidades de los propios compositores en sus interacciones con los medios locales y la necesidad de hacer una autocrítica. En ese sentido, Grela comentó que la formación de los compositores en Argentina parecería no estar enfocada en fomentar capacidades creativas, sino más bien en formar profesionales preparados en primera instancia para formar otros y así sucesivamente, sin cuestionarse la real finalidad de dicha acción. También en una postura autocrítica, Cergio Prudencio afirmaba:

Los compositores nos atribuimos, no siempre de manera bendecida, un lugar privilegiado, un lugar de dioses del Olimpo, que implícitamente coloca al resto de la sociedad en una especie de subposición. Es decir, nos atribuimos el derecho de tener interlocutores que no nos los ganamos por derecho propio en nuestros actos creativos.²⁹

27. Si bien por razones de espacio no fue posible incluir consideraciones detalladas sobre estos cursos, cabe indicar que las cintas de audio de los cursos se conservan en el Fondo Documental Anacrusa.

28. Véase este debate en el VHS rotulado “Cinta 6”, Fondo Documental Anacrusa. Enlace en la bibliografía.

29. Transcripción del VHS rotulado “Cinta 6”, 12:45 en adelante.

Prudencio invitaba a revisar críticamente cómo los compositores se podrían "ganar" a sus interlocutores, a través de los propios actos creadores y de la propia propuesta estética. Para esto, habría que partir por aceptar que en América Latina la vida de concierto estaba destinada al repertorio de siglos pasados, sin existir un espacio protegido para presentar la creación contemporánea. Aceptar esta situación sería el primer paso para lograr transformarla. Complementando esta idea, León Biriotti y María Teresa Luengo destacaron la importancia de acercar a los intérpretes al repertorio de la música actual, lo que pasaría por revisar los planes de estudios de los conservatorios, que serían culpables de que los músicos egresasen sin una formación adecuada para enfrentar un lenguaje musical contemporáneo. Con ironía, Luengo señalaba que a los intérpretes que finalizaban sus estudios los felicitaba, acotando "egresaste al siglo XIX". Cáceres, por su parte, argumentaba que quienes tenían en sus manos la posibilidad de que esta situación cambiara, no asistían a los Encuentros de Anacrusa ni a otros eventos similares. Dal Farra, por su parte, invitó a concretar una unidad latinoamericana, dándole así continuidad al trabajo generado en este Encuentro.

Tras una intensa semana de conciertos, charlas y reuniones, cabe preguntarse por las impresiones de quienes vivieron esta experiencia. Una fuente valiosa consiste en entrevistas breves realizadas por Anacrusa a los compositores asistentes, transcritas y complementadas con breves conclusiones de parte de la agrupación.³⁰ Las preguntas que se formularon fueron:

1. ¿Cuál sería a su juicio la importancia de que una agrupación como Anacrusa exista en Chile y se preocupe de la difusión de la música contemporánea latinoamericana?
2. ¿Cuál es el punto de integración que se logra con este tipo de Encuentro?

En relación con la pregunta 1 los aspectos más valorados en las respuestas fueron el dar a conocer a los compositores latinoamericanos y a la música contemporánea, el encuentro entre latinoamericanos de diferentes generaciones, la posibilidad de conocerse, intercambiar opiniones y colaborar de manera desinteresada. Con respecto a la pregunta 2, las respuestas apuntan a que un Encuentro de estas características daría el puntapié inicial para que los compositores de diversos países continuaran difundiendo la música de sus pares latinoamericanos, al propiciar no solamente el conocimiento entre personas, sino también el intercambio de partituras, incentivando que iniciativas similares nacieran en otros países, fomentando así el potencial latinoamericano como contrapartida a los festivales europeos.

Dentro de las pocas voces contrarias a esta visión se encuentra la de Alejandro Guarello, quien participó del Encuentro con *Incontri(o)* (1984) para flauta, clarinete y cello y en la entrevista afirmaba que "el hecho de que vengan compositores latinoamericanos es un punto de encuentro, pero ya Anacrusa es un elemento disociador en el mundo musical de Chile",³¹ aludiendo a tensiones internas en el reducido medio de la música contemporánea nacional. Contraria a esta visión era la del director orquestal Fernando Rosas (1931-2007),

30. "Entrevistas a los compositores asistentes al Tercer Encuentro de Música Contemporánea: Anacrusa", documento mecanografiado con preguntas y respuestas, Fondo Documental Anacrusa. Respuestas de Ricardo Da Farra, Alfredo del Mónaco, Harry Lamott, Dante Grela, Gabriel Cerini, Pablo Freire, Cergio Prudencio, Miguel Ángel Sugo, Francisco Kröpfel, María Teresa Luengo, León Biriotti, Arturo Salinas, Luis Szarán, Juan José Iturriberry, Carlos Barreiro (economista de Colombia) y los chilenos Rolando Cori (*1954), Boris Alvarado (*1962), Juan Amenábar (1922-1999), Alejandro Guarello y Fernando Rosas (este último director orquestal).

31. "Entrevistas a los compositores asistentes al Tercer Encuentro de Música Contemporánea: Anacrusa", p. 5 del manuscrito.

que respondió las preguntas afirmando: “Anacrusa toma el bastón después del año 1973. [...] Empezamos a vernos y encontrarnos. Latinoamérica no puede seguir viviendo de espaldas de un país a otro”.³² Mientras que, como ya mencioné, algunos compositores miembros de Anacrusa –entre ellos Matthey– no se sintieron identificados con el giro hacia los eventos internacionales, la cita de Guarello refleja que existían voces en Chile que opinaban que sería más importante darle un espacio prioritario a los compositores chilenos, antes que difundir la música de América Latina.³³ No obstante, cabe señalar que Guarello y Matthey participaron en 1992 como docentes de los Cursos y Talleres de Anacrusa en La Serena.

En sus conclusiones a las entrevistas, Anacrusa afirmaba que la continuidad de la integración latinoamericana dependería de la iniciativa de los propios compositores de los diversos países. Si bien el punto de partida de la agrupación habría sido ofrecer un “puente entre los compositores que se dispersaron por el mundo y aquellos que se quedaron en Chile, también dispersos” tras 1973 (Fugellie 2020a), a este objetivo se habría sumado el interés por lo latinoamericano, entendido como una manera de desprenderse del colonialismo. Así, en el documento se afirma que el interés no sería expandirse hacia Europa, “pues piensan [los miembros de Anacrusa] que la carencia de medios de difusión y comunicación está en Latinoamérica, y es allí donde han decidido canalizar sus esfuerzos, ‘contemporaneizando siempre el hecho musical’ en América Latina”.³⁴ En este sentido, traer a América Latina hacia Chile podría resultar en la valoración de lo que se hacía en la región, como contraparte a la aún fuerte orientación hacia Europa del medio musical chileno.

Si bien no será posible en este trabajo seguir la pista a las iniciativas de todos los compositores involucrados en este Encuentro, al menos en el caso de Anacrusa, es posible afirmar que a través del conocimiento personal y el intercambio de partituras, cintas y escritos surgieron iniciativas que permitieron que partituras chilenas circularan en otras latitudes, por ejemplo, en el Festival Música Nova en Santos, el Encuentro Latinoamericano de Música en México, el Encuentro de Compositores Latinoamericanos de Belo Horizonte y otras.³⁵ Música chilena fue presentada en programas radiales y conciertos en otros países y los visitantes extranjeros publicaron diversos artículos sobre el Encuentro chileno, que pueden consultarse en el Fondo Documental de la agrupación. Como último elemento, el valor de encontrarse tiene una dimensión emocional que se refleja, especialmente, en las reacciones de intérpretes, compositores y audiencia, en la documentación audiovisual del evento. Así, en el video correspondiente al final del concierto del 21 de octubre de 1989, Cecilia Plaza entrega su testimonio, afirmando:

Puede que estemos un poquito cansados como organizadores de Anacrusa, como es lo que soy. Sin embargo, anímicamente, y en lo que hemos podido

32. *Ibid.*

33. Cáceres 1990, 81, alude también a los compositores chilenos que decidieron “automarginarse” en este encuentro fraterno.

34. “Entrevistas a los compositores asistentes al Tercer Encuentro de Música Contemporánea: Anacrusa”, apartado “Conclusión General”, Fondo Documental Anacrusa.

35. Por ejemplo, la obra de Cáceres *Tubular I* (1989) para tuba y piano, se interpretó en el mencionado Encuentro en México en 1990 y en el XXVII Festival Música Nova en 1991. El Encuentro de Compositores Latinoamericanos se realizó en Belo Horizonte, Brasil, por primera vez en 1986 y tomó contacto con Anacrusa en enero de 1992 con motivo de la organización de una muestra de música contemporánea latinoamericana, planificada para mayo de dicho año. Estos intercambios están documentados en correspondencia proveniente del Fondo Documental Anacrusa.

ganar en el contacto, en el encuentro realmente con los hermanos chilenos y latinoamericanos, significa a nivel espiritual una fuente, una nutriente, una savia que por ahora nada más yo pretendo dejar muy tranquila y guardadita en un rincón, porque es de una dimensión muy, muy grande. Y eso en algún momento va a decantar y va a tener una proyección de mi parte como pianista y como humano, que es lo que más me importa, que yo creo que el mundo tendrá que notar. Y es lo que esperamos de todos los intérpretes, más de 100, 150 que participaron, como yo, en la creación de la puesta en escena de estas obras, donde tuvimos la posibilidad de traer, de poner a los sentidos de otros hombres, de nuestros hermanos, la creación y el intento de trascender, mediante el arte, la vida habitual que nos rodea como hombres cansados, un poco bombardeados de la vida contemporánea. Tenemos que renovar y renacer en la voluntad de encontrarnos siempre en espacios como este, ya sea en la música, en la plástica, por la fraternidad, por la confianza, que renazca en el hombre.³⁶

La importancia del encuentro real y físico entre latinoamericanos, entendida como una experiencia afectiva, sin duda es central a la hora de comprender cómo se configuró un sentido de pertenencia a una comunidad latinoamericana.

Cuarto Encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres Latinoamericanos (1992)

A diferencia de los eventos ya mencionados, el Cuarto Encuentro realizado entre el 3 y el 16 de febrero de 1992 en La Serena, ciudad costera al norte de Chile, tuvo como eje los cursos de verano, un formato que Eduardo Cáceres conoció en los Clamc, de los que participó en 1986 y en 1989 (Paraskevaídis [2014]). En este Encuentro la participación fue mayormente chilena, si bien se contó con cuatro invitados internacionales. De ellos, Aharonián, Mariano Etkin (Argentina) y Gilberto Mendes (Brasil) pertenecían al círculo de los Clamc, mientras que el brasileño Roberto Martins (*1943), compositor y especialista en el repertorio vocal contemporáneo, fue propuesto por el mismo Mendes.³⁷ En este caso Anacrusa se hizo cargo de costear alojamiento y manutención y los invitados gestionaron sus viajes desde sus países. Cabe destacar que, al igual que Aharonián, tanto Etkin como Mendes constituían figuras centrales de la vanguardia sudamericana, mientras que Roberto Martins, de una generación más joven, aportó una mirada novedosa para el país desde su especialidad en el canto coral contemporáneo.

La organización anfitriona fue el Departamento de Música de la Universidad de La Serena, dirigido por Mario Arenas (*1953). Como enlace entre Anacrusa y la universidad participó activamente el cellista Rodrigo Díaz, formando parte del equipo de organización. Los cursos se impartieron a lo largo de dos semanas y tanto el alojamiento como la alimentación de los estudiantes fue organizada en las mismas dependencias de la universidad. Los cursos incluían los ámbitos de la composición, investigación, interpretación y pedagogía, abordando tanto la música docta como la popular con y sin raíz folklórica. El tríptico de anuncio contextualizaba

36. Transcripción a partir del video del Concierto del 21/10/1989, VHS rotulado "Cinta 7", desde 1:56:00.

37. Gilberto Mendes, carta a Eduardo Cáceres, Santos, 06/10/1991. Fondo Documental Anacrusa.

los cursos en la búsqueda de nuevas pedagogías para enfrentar los lenguajes musicales actuales, afirmando que:

[...] ha llegado el momento de proponer una metodología seria, eficaz y de responsabilidad académica que considere todas las grandes temáticas que se relacionan directa o indirectamente con el quehacer musical contemporáneo tanto de música docta como popular y que indudablemente nos abre futuro y posibilidades de crecer en nuestro país. Lamentablemente, las academias tradicionales, no abordan este aspecto por varias razones, algunas atendibles, otras tal vez dudosas; falta de tiempo, falta de presupuesto, ignorancias no asumidas, temor a lo nuevo, etc. Lo paradójico de toda esta situación es que el futuro llegará inevitablemente y las nuevas tendencias o técnicas de creación, pedagogía, interpretación e investigación no serán más que un asunto del pasado y que tendremos que asumir en un tiempo desfasado como ocurre ahora.³⁸

Entre los profesores chilenos se encontraban los compositores Vila, Guarello, Matthey y Cáceres; los intérpretes Plaza (piano), Stein (canto), Isidro Rodríguez (violín), Lavanderos (flauta traversa), Orlandini y Mauricio Valdebenito (*1967, guitarra); los musicólogos Rodrigo Torres, Juan Pablo González y Jorge Martínez (*1953); Olivia Concha Molinari y Raimundo Garrido Muñoz con una propuesta de construcción e interpretación a partir de instrumentos vernáculos; y Mario Arenas con un curso de informática en la música. Como representantes de la música popular participaron, entre otros, Fernando González (*1946, guitarra eléctrica), Rodrigo Díaz (música popular brasilera), el baterista Tilo González (*1952), y los cantautores Payo Grondona (1945-2014), Eduardo Gatti (*1949) y José Seves (*1948), miembro de Inti-Illimani, simbolizando el regreso desde el exilio de esta emblemática agrupación de la Nueva Canción Chilena tras el retorno de la democracia. Aparte de los cursos, se realizaron audiciones y conciertos de los invitados y de los estudiantes. Participaron alrededor de doscientos estudiantes inscritos, lo que se amplió con un grupo cambiante de estudiantes que visitaron solamente actividades puntuales. Muchos docentes fueron simultáneamente estudiantes en determinados cursos, especialmente en los que brindaron los profesores extranjeros.

El espíritu de estos cursos sería impensable sin la existencia de los Clamc. Más allá de los vínculos de Aharonián, Mendes y Etkin con estos últimos, su herencia se refleja en la combinación de cursos de música docta y popular, y de talleres prácticos de interpretación con cursos musicológicos y teóricos orientados hacia América Latina, impulsando propuestas de enseñanza musical gestadas desde la realidad de los países latinoamericanos. Los Clamc fueron también inspiradores del formato de cursos de verano, que propició una convivencia más estrecha entre los participantes que en los eventos de la capital chilena. En cartas escritas en la etapa de concepción de estos cursos, Cáceres establecía una relación con los Clamc. Así, un año antes del Encuentro sugería a Aharonián y Paraskevaídis realizar el XVI Clamc en Chile, considerando que el momento político del país –con el retorno de la democracia– sería idóneo para una convocatoria de estas características.³⁹ En octubre del mismo año les informaba que había conseguido financiar el viaje de cinco profesores internacionales para

38 Tríptico "Anacrusa. IV Encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres Latinoamericanos", 3 a 16 de febrero de 1992, La Serena. Fondo Documental Anacrusa.

39. Eduardo Cáceres, carta a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, Santiago de Chile, 28/02/1991, Fondo Documental Anacrusa.

su nuevo proyecto y afirmaba que los cursos estarían primariamente dirigidos a los chilenos, pero reconociendo a los Clamc como modelo inspirador.⁴⁰ Pese al foco en la realidad chilena, se puede observar que los invitados latinoamericanos aportaron con conocimientos muy particulares para Chile. El curso de Mendes, dedicado al teatro musical experimental (en su propia designación, música-teatro), contó con estudiantes que harían trayectorias interesantes en el ámbito del canto, la música contemporánea, la incursión en estéticas diversas y la docencia, como Gonzalo Cuadra (*1969), María Paz Santibáñez (*1968), Gabriela Lehmann (*1956), Francesca Ancarola (*1968), María Gabriela Olivares (*1973) y Carlos Retamal (*1962). Dentro de la documentación del Encuentro se conserva la performance *La Serenísima Esquizofrenia* (1992) montada por este taller, de una estética innovadora para la música escénica en Chile, la que se complementó con una charla de Mendes sobre las influencias en su propia obra.⁴¹ El taller coral contemporáneo de Martins complementó el enfoque de Mendes. En el concierto de clausura del 16 de febrero, Martins dirigió un coro mixto de veinte estudiantes que interpretaron un *Kyrie eleison* del brasilero Lísias Donadio Mourão, quien fue miembro de este taller y participó activamente de los Cursos, además de la interpretación de la obra coral de *Mendes Asthmatour* (1971) sobre un texto de Antonio Jose Mendes; una obra en una estética afín a la conocida *Beba Coca-Cola* (1966), donde se tematiza la incomodidad del asma, desembocando en un irónico jingle que ofrece un tratamiento contra esta enfermedad, organizado por los viajes aéreos de la empresa Asthmatour. Como se aprecia en el video del concierto, la obra, interpretada con mucho humor, fue ovacionada por el público.⁴² Por su parte, Aharonián ofreció un curso sobre música popular latinoamericana en el que abordó también la apropiación de esta música por las industrias comerciales de Occidente, ejemplificada en la historia de la comercialización de la canción "Llorando se fue" (1981) de Los Kjarkas.⁴³ Etkin ofreció un curso de análisis musical que contó con una numerosa audiencia, entre la que se encontraron los compositores Vila, Guarello, Aharonián, Matthey y Ancarola.⁴⁴

Más allá de la intensa absorción de conocimientos, la documentación del evento refleja una atmósfera respetuosa, pero también alegre. Así, por ejemplo, el video del concierto de clausura culmina con la entrega de diplomas a unos ochenta presentes habilitados para recibirlos, entre alumnos y profesores. Toda la entrega de diplomas se ve acompañada de aplausos, bromas, risas y cantos de la audiencia, destacando las grandes ovaciones a Aharonián, Martins y Etkin, pero también a estudiantes y profesores locales. Si bien el impacto de esta experiencia es difícil de cuantificar en su relevancia para el devenir de la música contemporánea chilena de la década de 1990, diversos intérpretes y compositores afirman que este curso los marcaría en su trayectoria artística (Fugellie 2020b).

40. "No pretendemos copiar vuestra idea, esto es para los chilenos con ayudas como la vuestra, en todo caso los CLAMC son excelente iniciativa digna de ser imitada y algo de eso tiene esto". Eduardo Cáceres, carta a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaidis, Santiago de Chile, 27/10/1991, Fondo Documental Anacrusa.

41. VHS rotulado "IV Anacrusa 04". Enlace de un fragmento de este video en la bibliografía. Gracias a las investigaciones de Fernando Magre en torno a la música-teatro de Mendes conocemos el título de esta performance, el cual no figura en los materiales del Fondo Documental Anacrusa.

42. VHS rotulado "Cuarto encuentro. Última noche", 38:30 en adelante. Enlace en la bibliografía.

43. Comentarios a partir de la documentación audiovisual de VHS "Anacrusa. La Serena 01" y "IV Anacrusa 04". Fondo Documental Anacrusa.

44. Comentarios a partir de la documentación audiovisual de VHS "Anacrusa. La Serena 02".

Conclusiones

Para concluir, se puede observar que las redes latinoamericanas construidas en torno a Anacrusa estuvieron determinadas por la infraestructura y apoyo presupuestario del Goethe-Institut, que a su vez respondía a los lineamientos de la diplomacia cultural alemana. Al existir una colaboración a nivel de las sedes latinoamericanas del Goethe-Institut, a Chile llegaron importantes exponentes de la vanguardia latinoamericana, como Gandini, Aharonián, o Kröpfl, pero también compositores jóvenes y representantes de ciudades “periféricas” para el cultivo de la música contemporánea, quienes aportaron con miradas diferentes de lo que significaría ser un compositor latinoamericano. También fueron determinantes las redes latinoamericanas conformadas en las décadas de 1970 y 1980 a través de los Clamc, a la que pertenecían importantes figuras de aquellas décadas, como Aharonián, Mendes, Paraskevaídís y Etkin, pero también compositores nacidos en la década de 1950, como Prudencio y el mismo Cáceres. En la concepción de los eventos de Anacrusa, especialmente en 1992 y 1994, fue influyente la propuesta pedagógica y conceptual de los Clamc, que propuso cruces entre la música docta y la música popular desde una mirada decolonial, ofreciendo una alternativa diferente a la de los emblemáticos Cursos de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, epicentro de la vanguardia europea. Sin duda sería interesante explorar si la particular propuesta pedagógica de los Clamc fue también influyente para proyectos realizados en otros países de la región.

A nivel discursivo, el encuentro entre latinoamericanos propició reflexiones en torno a la identidad individual y colectiva en la creación musical, pero también en torno al rol que debieran asumir los compositores latinoamericanos como transformadores de las instituciones musicales y como agentes activos en la búsqueda de una comunicación más estrecha con sus medios locales. Como se comentó en relación al Tercer Encuentro (1989), los compositores eran conscientes de que una experiencia de intensa comunicación como esta propiciaba el conocimiento, el intercambio de ideas y partituras, luego de lo cual, sin embargo, debiera continuar la rizomática tarea de difundir estas ideas y conocimientos en nuevos espacios, algo que, al menos fragmentariamente, se pudo constatar en la circulación de partituras y grabaciones chilenas hacia otros países de la región.

En cuanto a conocimientos musicales específicos, los latinoamericanos que visitaron Chile entregaron perspectivas sobre la vida musical de sus propios países, estrenaron obras que representaron estéticas diversas y ofrecieron cursos sobre temáticas inusuales para nuestro país, como el teatro musical experimental (Bazán, Mendes y Martins) o la música con instrumentos autóctonos (Prudencio) y también animaron discusiones profundas en relación a las asimetrías de poder y el colonialismo aún imperante en la escena musical latinoamericana en sus implicaciones estéticas. Ya que, a nivel musical, Anacrusa privilegió la heterogeneidad por sobre la elección de determinadas estéticas, los Encuentros no parecen haber marcado “camino” a seguir, a nivel estético o estilístico.

Por último, fue posible observar que, más allá de su aporte en difundir un determinado capital cultural, los Encuentros de Anacrusa fueron relevantes en su dimensión performativa. En el encuentro real entre figuras de la música contemporánea activas en diferentes ciudades y regiones, América Latina deja de ser un proyecto abstracto y pasa a transformarse en un espacio físico donde no solamente se intercambian conocimientos e ideas, sino que los propios cuerpos latinoamericanos se reúnen, con sus diferentes voces, gestualidades y temperamentos,

para compartir en torno a una comida o un vino, un ensayo o una conversación informal. Todo parece indicar que los Encuentros de Anacrusa no desembocaron en la canonización de determinados compositores o estilos. Más importante que imponer una determinada estética parece haber sido la búsqueda de un espacio en común, en el que la labor de compositores e intérpretes abocados a la música contemporánea en América Latina, de por sí compleja, dejó de ser en solitario y pasó a ser compartida con pares marcados por experiencias similares, fueran estas positivas o negativas. Desde aquí se pudo potenciar una identificación con América Latina, que dejó de ser un nombre para transformarse en una comunidad viva que conversa, canta, ríe o se queja. Posiblemente, leer estos eventos desde la intensidad de la experiencia corpórea del encuentro podría ser una clave para entender su real importancia.

Por último, podríamos preguntarnos si los Encuentros latinoamericanos de Anacrusa contribuyeron a que la escena de la música contemporánea chilena saliera afectivamente de su insularidad, no solamente en el efímero espacio del encuentro, sino también con miras al mediano o largo plazo. ¿O se trató más bien de un momento vinculado a una coyuntura política e histórica particular, marcado por el fin de la dictadura militar y la transición a la democracia? Si bien esta temática requeriría de un análisis más detallado, es posible observar que algunas de las dificultades comentadas por los compositores a lo largo de este artículo siguen vigentes treinta años después, por ejemplo, el escaso abordaje de los lenguajes contemporáneos en la formación universitaria de intérpretes de música docta y una enseñanza de la composición que continúa mayormente enfocada hacia el repertorio europeo, incorporando el chileno pero existiendo aún un escaso conocimiento sobre la música contemporánea de los países latinoamericanos.⁴⁵ En este sentido, si bien los Encuentros de Anacrusa fueron relevantes para compositores e intérpretes que se interesaron en continuar cultivando las redes latinoamericanas, no es posible afirmar que la intensa experiencia emanada de ellos haya sido inspiradora para las políticas culturales surgidas en el Chile de la transición. Más bien, diversos ángulos discursivos expuestos a lo largo de este artículo nos siguen interpelando, al año 2022, a difundir el conocimiento de la música contemporánea latinoamericana y fomentar el intercambio continental en las nuevas generaciones y, como investigadores, a continuar ahondando en las redes de circulación de la música contemporánea que tan importantes fueron para el desarrollo de la música latinoamericana durante las últimas décadas del siglo XX.

Archivos

Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Entrevistas

Eduardo Cáceres, 20/01/2020.
Cecilia Cordero, 08/07/2021, vía Zoom.
Michael de la Fontaine, 09/07/2018, Berlín.
Gabriel Matthey, 16/06/2021, vía Zoom.

45. Sobre la enseñanza de la composición en Chile véase Fugellie y Matthey (eds.) 2019.

Sitios web

Base de datos “Conciertos doctos en Chile, 1945-1995”. <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio>. Acceso: 10 de julio de 2021.

Paraskevaídís, Graciela. [2014]. “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Documentación”. www.latinoamerica-musica.net. Acceso: 10 de julio de 2021.

Paraskevaídís, Graciela. [2016]. “núcleo música nueva de Montevideo. La historia”. <https://nucleomusicanueva.net/historia>. Acceso: 10 de julio de 2021.

Videos del Fondo Documental Anacrusa accesibles en YouTube:

VHS rotulado “Cinta 01. Segundo Encuentro” correspondiente a obras de los conciertos el 29/09, 01/10 y 03/10/1987:

<https://www.youtube.com/watch?v=zmX9JiX7JjA>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 01” correspondiente al concierto del 12/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=tcwmZSae-2Y>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 02” correspondiente al concierto del 14/10/1989: <https://www.youtube.com/watch?v=-kcSeEjBZYw>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 03” correspondiente al concierto del 15/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=ldqZ8Wdj14U>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 6”, correspondiente al Foro-debate del 16/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=zJsN1xGw9Xg>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 04” correspondiente al concierto del 17/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=-UhAxbmSjG4> Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 05” correspondiente al concierto del 19/10/1989: <https://www.youtube.com/watch?v=hqVBHA0tUTc>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 07” correspondiente al concierto del 21/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=bXHI8yB96vo>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cuarto encuentro. Última noche” correspondiente al concierto del 16/02/1992:

<https://www.youtube.com/watch?v=MPNcGXANVgY>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “IV Anacrusa 04” [1992]. Fragmento correspondiente al taller de Gilberto Mendes:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ez0mQfhRhfw>. Acceso: 10 de julio de 2021.

Bibliografía

Cáceres, Eduardo. 1990. “La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea”. *Revista Musical Chilena* 174: 57-110.

_____. 1989. “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – Una alternativa diferente”. *Revista Musical Chilena* 172: 46-84.

Corrado, Omar. 2020. “European Professors at the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: Two experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977”. *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345.

Fugellie, Daniela. 2021. "Im geschützten Raum. Musikförderung des Goethe-Instituts während der Militärdiktatur in Chile". *Die Musikforschung* 74 (4): 352-361.

_____. 2020a. "Ausentes presentes. Art Music from the Chilean Exile in Anacrusa's Festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985-89)". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 361-380.

_____. 2020b. "Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994)". *Neuma* 13 (2): 14-39.

Fugellie, Daniela y Gabriel Matthey, eds. 2019. "La enseñanza de la composición en Chile". *Revista Musical Chilena* 232: 115-131.

Herrera, Eduardo. 2020. *Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*. Nueva York: Oxford University Press.

Kaitinnis, Anna. 2018. *Botschafter der Demokratie. Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*. Wiesbaden: Springer.

Merino, Luis. 2003. "1973-2003: treinta años". *Revista Musical Chilena* 199: 39-56.

_____. 1999. "Chile: III. La creación musical de arte en el Chile independiente". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares. Vol. 3, 628-639. Madrid: SGAE.

_____. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena* 149-150: 80-105.

Moro Vallina, Daniel. 2019. "Vanguardias musicales latinoamericanas en el discurso oficial de la hispanidad". *Revista Musical Chilena* 231: 39-58.

Orrego-Salas, Juan. 1988. "Presencia de la arquitectura en mi música". *Revista Musical Chilena* 169: 5-20.

Peña, Carmen. 1984. "Concurso anual de composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile". *Revista Musical Chilena* 162: 132-138.

Riesco, Carlos. 1986. "Anacrusa, una nueva agrupación musical". *Revista Musical Chilena* 165: 85-94.

Santa Cruz, Domingo. 2008. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Editado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Schneider, Wolfgang y Anna Kaitinnis, eds. 2016. *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur 'Außenpolitik' des Goethe-Instituts*. Wiesbaden: Springer.

Varios Autores. 1999. "Taller 666. Una Academia de Arte y Cultura". *Resonancias* 3 (5): 20-25.

Villarroel, Mónica e Isabel Mardones. 2012. *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Torres, Rodrigo. 1988. "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del Cono Sur". *Revista Musical Chilena* 169: 58-85.

Anexo 1: Obras extranjeras interpretadas en los conciertos del 29/9, 1/10, 3/10, 4/10/1987.⁴⁶

Argentina

Jorge Edgard Molina (1934-2010), *Pieza para piano y percusión* (1986)

Diana Rud, *Tres Melancolías* (1984) para flauta y piano

Oscar Edelstein (*1953), *Triste* (1980), para flauta, saxo alto y clarinete bajo

Mariano Etkin, *Caminos de Cornisa* (1985) para flauta, clarinete, piano y percusión

Santiago Chotsourian (*1966), *De la Oda a Salinas* (1986), para cantante, flauta, clarinete y saxo alto

Pablo Di Liscia (*1955), *Que sean dos* (s/f), para flauta y guitarra

Óscar Bazán, *Los Mitos* (1985), para dos cordófonos, aerófono, idiófono y membranófono

Manuel Juárez (1937-2020), *Dos por Do* (s/f), para dos flautas

María Eugenia Luc, *En la sala blanca y el espejo* (s/f), para trío de maderas

Daniel Alberto Cozzi, *Etnográfica I* (1985), para viola, contrabajo, percusión y cinta

Jorge Horst (*1963), *...en lo vivo...* (1984) para voz y flauta

Claudio Lluán (*1957), *Vidala de los tiempos muertos* (1980), para piano

Dante Grela, *Trío* (1982), para trío de maderas

Alicia Terzian, *Bestiela* (1981), obra en cinta magnetofónica

Gerardo Gandini, *Eusebius* (1984), para piano

Uruguay

Héctor Tosar, *Reflejos 4* (1974) para cuarteto de cuerdas

Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), *Un lado, otro lado* (1984), para piano

Coriún Aharonián, *Los Cadadías* (1980), para clarinete, trombón, cello y piano

Paraguay

Luis Szarán, *Variaciones en puntas* (1986), para quinteto de vientos

Brasil

Heitor Villa-Lobos, *Rosa amarela*, para coro

46. Detalles y obras chilenas se pueden consultar en la base de datos "Conciertos doctos en Chile, 1945-1995", accesible en: <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio>. Lo mismo para el Anexo 2. Títulos como en el programa de mano. Hay mínimos cambios entre los programas de mano y los conciertos, que fueron corroborados en base al Anexo de Cáceres 1990.

Anexo 2: Obras musicales interpretadas en los conciertos del 12/10, 14/10, 15/10, 17/10, 19/10, 20/10 y 21/10/1989.

Argentina

Víctor Amicola (*1931), *Rimpetto* (1988), para vibráfono y clarinete bajo
Mariano Etkin, *Arenas* (1988), para piano
Miguel Ángel Sugo, *Ave María* (1985), para coro
Francisco Kröpfl, *Orillas* (1988), obra electroacústica
Gabriel Valverde, *Escenas introspectivas* (1981), para violín y piano
Stella Perales, *Pulsiones* (1985), para flauta, clarinete, viola, cello y piano
Alberto Perduca (*1956), *Polar* (1982), para flauta, clarinete y clarinete bajo
Vicente Moncho, *Pieza Opus 12* (1983), para violín
Gabriel Cerini, *Cuatronso hijo de Cuatronso* (1988), para flauta, cello, tuba y ruido blanco
María Teresa Luengo, *Presencias* (1980), para flauta, violín y piano
Fernando Maglia, *Espacios Surgidos III* (1986), para guitarra
Dante Grella, *De los mundos paralelos* (1989), para piano y sonidos electrónicos
Martín Alejandro Fumarola, *Estatismo* (1989), obra electroacústica
Ricardo Dal Farra, *Integrados* (1986), para guitarra grabada y cinta
Elsa Justel (*1944), *Ichihualasto o La valée de la lune* (1989), obra electroacústica

Uruguay

Juan José Iturriberry, *Fuera de la jaula* (1983), para piano preparado
Diego Legrand (1928-2014), *Eterna interrogante* (1988), para viola, cello y contrabajo
Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay), *Más fuerza tiene* (1984), para clarinete
León Biriotti, *Géminis* (1987), para violín y cello
Héctor Tosar, ... *en RE* (1981), para piano

Brasil

Tim Rescala (*1961), *Tango* (1988), para trombón
Guilherme Bauer (*1940), *Losango cáqui* (1988), para coro
Lindenbergue Cardoso (1939-1989), *Dos miniaturas* (1983), para tuba
Marlos Nobre (*1939), *Solo 1* (1984), para flauta
Daniele Marcondes Gugelmo (*1967), *Zeol* (1989), para guitarra y arpa del piano
Flavio Oliveira, *Round about Debussy* (1989), para piano
Cláudio Santoro (1919-1989), *Duo* (1982), para fagot y piano
César Guerra-Peixe (1914-1993), *Bilhete de um jogral* (1984), para viola
Raul do Valle (*1936), *Interacción* (1983), para contrabajo y piano
Harry Lamott Crowl, *Sabra* (1983), para oboe y piano
Roberto Victorio (*1959), *Transeuntes transitamos* (1982), para soprano, narrador, vibráfono y percusión
Celso Mojola (*1960), *Quinteto* (1986), para flauta, clarinete, fagot, cello y violín

Eduardo Reck-Miranda (*1963), *Convulsão na fuga* (1989), obra electroacústica
 Sérgio Freire (*1962), *Baurembi* (1988), obra electroacústica
 Tato Taborda Jr., *Organismo* (1987), para cuarteto de guitarras
 Gilberto Mendes, *Tres cuentos de Cortázar*, para piano

Ecuador

Pablo Freire, *Trompa de Lobo* (1986), para quinteto de vientos
 Arturo Rodas (*1954), *Oh...* (1984), para trompeta

México

Arturo Salinas, *Unami* (1988), para flauta
 Max Lifchitz (*1948), *Transformaciones 2* (1986), para violín

Bolivia

Cergio Prudencio, *Juegos imaginados* (1985/87), para dos percusionistas

Venezuela

Alfredo Del Monaco, *Chants* (1988), para flauta

Puerto Rico

Francis Schwartz, *La locura de Robert Schumann* (1983) para músico-actor y piano

Colombia

Andrés Posada, *Tríptico para clarinete Nr. 2* (1987), para clarinete

Paraguay

Luis Szarán, *Añesu* (1980), para barítono, flauta, oboe, violín, viola, cello, voz femenina, voz masculina y percusión

Perú

Celso Garrido-Lecca, *Simpay* (1988), para guitarra

R

Cuestiones cognitivo-semióticas en torno a *Viento de otoño* (1998) de José Manuel López a través del autoanálisis musical¹

José L. Besada

Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid
jlbesada@ucm.es

Resumen

Este artículo pretende mostrar cómo algunos elementos del autoanálisis musical pueden ser reveladores de importantes aspectos cognitivos sobre la composición. Propongo primero un marco metodológico derivado fundamentalmente de algunas consideraciones sobre la semiología desde las neurociencias y la lingüística cognitiva aplicadas a la música en las investigaciones de Stefan Koelsch y Lawrence M. Zbikowski.

Este marco es aplicado a continuación al estudio de *Viento de otoño* (1998) de José Manuel López López, junto a diversas fuentes del propio compositor directamente relacionadas con su composición. El análisis de este estudio de caso permite tanto un mejor entendimiento de las prácticas creativas del compositor como una evaluación de los potenciales y límites del marco metodológico presentado.

Palabras clave: autoanálisis musical, prácticas compositivas, imágenes mentales, correspondencias intermodales, José Manuel López López.

Cognitive-semiotic issues around *Viento de otoño* (1998) by José Manuel López through musical self-analysis

Abstract

This article aims to show how some elements of musical self-analysis may reveal significant cognitive issues about composition. For this purpose, I first draft a methodological framework that mainly borrows from some considerations about semiology in neuroscience and cognitive linguistics fields applied to music by Stefan Koelsch and Lawrence M. Zbikowski. Next, I use this framework for scrutinizing José Manuel López López's *Viento de otoño* [*Autumn wind*] (1998) alongside disparate sources by the composer directly related to its composition. This case study analysis entails a better grasping of the composer's creative practices and an evaluation of the potential and limits of my methodological framework.

Keywords: music self-analysis, compositional practices, imagery, crossmodal correspondences, José Manuel López López.

1. Esta investigación ha sido financiada gracias al "Programa de atracción de talento" de la Comunidad de Madrid, referencia 2019-T2/HUM-14477.

La tradición musical occidental es pródiga en ejemplos de autores que han reflexionado sobre el hecho musical o sobre sus propias prácticas creativas. El contexto sociocultural de estas reflexiones, particularmente aquellas sobre sus propias obras, ha sido determinante en la orientación y en el estilo de dichos testimonios. De hecho, dentro de lo que habitualmente se denomina como música contemporánea, se ha terminado por instaurar un tono académico que ha llegado a suscitar controversia en el ámbito anglosajón (Croft 2015; Pace 2015).

En este artículo pondré el foco en un tipo de documentación con intenciones generalmente más modestas, entendiendo el autoanálisis musical como "una reflexión anclada en su propia experiencia compositiva" de la que se desprende "una mirada crítica, analítica, retrospectiva, sin fijarse como objetivo principal el extraer una teoría general" (Donin 2013, 1630).² Dentro del autoanálisis, es posible señalar diferentes categorías. En principio, quien compone y establece un diálogo con potenciales lectores a través de un texto estructurado a tal efecto no parece tener las mismas intenciones que quien mantiene un monólogo íntimo en un documento que, *a priori*, permanecerá inédito o será el soporte de una exposición oral que lo modulará. La primera categoría parece más proclive a un sesgo intencional encaminado a transmitir una determinada imagen profesional. Por este motivo he decidido acercarme a la segunda categoría, reconociendo que este tipo de documentos no está exento tampoco de sesgos (Donin 2015); cualquier consideración retrospectiva del acto creativo tiende a mezclar, de manera a menudo indiscernible, elementos del presente reflexivo con aquellos realmente acontecidos en el pasado (Theureau y Donin 2006, 227).

Mi artículo plantea una propuesta metodológica, ilustrada con un ejemplo práctico, sobre cómo abordar algunas cuestiones cognitivas y semióticas de la música desde ciertas trazas autoanalíticas de la composición. La primera sección vincula la noción de imagen mental con tres categorías de representaciones musicales en función de las modalidades perceptuales implicadas en sus conceptualizaciones. Parto para ello de las consideraciones de Stefan Koelsch y Lawrence M. Zbikowski en torno a las tricotomías de signos de Charles Sanders Peirce. Aunque el estudio de caso de este artículo proviene de la música contemporánea, la propuesta metodológica admite una adaptación a otros repertorios. Esto es posible porque se fundamenta en las modalidades perceptuales puestas en juego, dejando con ello numerosos aspectos estilísticos y técnicos de la composición musical como factores secundarios. He considerado útil por consiguiente ilustrar las principales nociones de la sección metodológica mediante una obra deliberadamente alejada en el tiempo y probablemente conocida por cualquier leyente potencial: *La primavera* de Antonio Vivaldi. El verdadero estudio de caso y sus principales fuentes se detallan en la segunda sección: *Viento de otoño* (1998) del compositor madrileño José Manuel López López (n. 1956), los elementos de la cultura japonesa que tuvieron una incidencia en su composición, y los documentos autoanalíticos proporcionados por su autor. La tercera sección confronta el marco metodológico presentado y el estudio de caso, estructurándose en función de las categorías de representaciones musicales previamente definidas, así como presentando algunas imbricaciones sincrónicas y diacrónicas de estas en la obra. A modo de conclusión, se evalúa el método desde los resultados obtenidos con la intención de reflexionar sobre su alcance potencial.

Conviene que subraye igualmente cuáles no son los objetivos de mi artículo, evitando así generar falsas expectativas. No pretendo realizar un análisis exhaustivo de *Viento de otoño* ni

2. Todas las traducciones de citas literales son mías.

de sus implicaciones estéticas, ni discutir en detalle los procedimientos técnicos influenciados por la música espectral. Remito a quien me esté leyendo y desconozca esta corriente musical a los escritos de sus padres fundacionales (Murail 2004; Grisey 2008; Dufourt 2014) así como a dos artículos bastante clarificadores en torno a sus cuestiones técnicas (Rose 1996; Fineberg 2000). Existe literatura sobre el impacto del espectralismo en autores españoles (Ordóñez Eslava 2017; Besada y Ordóñez Eslava 2019), y en particular una monografía en torno a López López que se aproxima analíticamente a la misma obra aquí escogida (Gaspar Grandal 2020, 267-274).³ Aunque parto de varias fuentes coincidentes con las que Jacobo Gaspar Grandal manejaba, el marco metodológico que desarrollaré muestra diferencias sustanciales.

1. Imágenes mentales y representaciones musicales: consideraciones metodológicas

Se ha definido tradicionalmente la écfrasis como “un discurso que trae el asunto en cuestión vívidamente ante los ojos” (Webb 2009, 1); se trata de un recurso retórico que produce una representación verbal a partir de una obra de arte visual. Aunque en sus orígenes solo vinculaba lo lingüístico con lo visual, el término se emplea actualmente para señalar múltiples nexos intersemióticos entre distintas artes. La noción de écfrasis musical tiene ya un cierto recorrido desde la teoría estética (Goehr 2010) y en lo que se refiere a relaciones entre la composición musical y otras disciplinas artísticas (Bruhn 2000; 2001).

La definición previa de écfrasis es obviamente metafórica, dado que ninguna obra de arte visual se materializa mágicamente al ser descrita mediante el lenguaje. Conviene recordar cómo la raíz latina de imagen –*imago*– no solo alude a la percepción directa, sino también a la noción de traza, de vestigio. La psicología moderna se refiere a las imágenes –*imagery*– como la capacidad cognitiva humana de evocar mentalmente información sensorial sin necesidad de un estímulo que lo incite; puede ser la recreación de una experiencia pasada o poseer un carácter inventivo. Pese a las controversias suscitadas por el conductualismo en torno a la noción de imágenes mentales (Holt 1964), el giro cognitivista de los sesenta recuperó la atención hacia ellas. Existen en la actualidad importantes estudios psicológicos y de neurociencias en torno a las imágenes mentales visuales (Shepard y Cooper 1982; Kosslyn 1994; Kosslyn, Thompson y Ganis 2006).

Las imágenes mentales ni son únicamente visuales, ni tienen por qué ser estáticas. Quien esté leyéndome puede intentar hacerse ahora una imagen de una cascada; es probable que se imagine el agua en movimiento y recree el ruido blanco que su dinamismo genera. Dentro del estudio de las imágenes auditivas (para una panorámica, véase Hubbard 2010), su relación con las imágenes musicales adquiere una especial complejidad. Escuchar música con atención moviliza objetos ideales que relacionan el estímulo presente con la traza experiencial en el pasado y las expectativas proyectadas en el futuro (Schneider y Godøy 2001, 12).

El arranque de *La primavera* de Antonio Vivaldi (Figura 1) puede servir como ilustración. Supongamos que le proponemos a un individuo la escucha de este fragmento musical, indicándole que se detendrá abruptamente para entonces imaginar cómo continúa. Hacemos sonar el arranque y justo en mitad del compás 2, tras el *Mi* del solista y de los primeros violines, abortamos la reproducción. Cualquier oyente que ya conociese bien la obra sería

3. El propio compositor no ha publicado ningún escrito sustancial sobre la obra en cuestión.

capaz de seguir evocando, seguramente sin gran esfuerzo, algunos elementos del pasaje mostrado –quizás solo la melodía– a modo de imagen mental. Si la persona desconoce *La primavera*, pero ha estado expuesta con frecuencia a repertorios semejantes, a lo mejor podría reconocer cómo el segundo compás repetía lo antes escuchado en el primero y gracias a ello imaginar –y en este caso, acertar– la finalización del compás abruptamente silenciado. En ambos casos, lo escuchado en el presente y la experiencia pasada causan una imagen musical mental, gracias a la memoria a largo plazo o como resultado exclusivo de la llamada memoria de trabajo (Baddeley y Hitch 1974).

Figura 1 / Concierto n° 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 1-3.

Transcripción de Nels Drue para IMSLP.

He descrito la situación anterior en términos únicamente auditivos, pero no resulta difícil involucrar a otras modalidades perceptuales. La persona conocedora de la obra de Vivaldi podría quizás, en paralelo a la emergencia de su imagen auditiva, recrear la imagen visual del último conjunto barroco al que escuchó interpretar *La primavera*. Tanto esta imagen visual como la sonora integran la imagen musical y, por consiguiente, una equiparación entre lo que se suele denominar como oído musical interno y las imágenes musicales cae en el reduccionismo; las últimas son “un compuesto o fenómeno ‘impuro’” (Schneider y Godøy 2001, 21), esto es, más complejo. Las prácticas musicales y la recepción de la música tienen una naturaleza multimodal, tanto perceptiva como interoceptiva (Russo 2019); algunos estudios han señalado la importante interacción entre imágenes auditivas y visuales durante la composición musical (Mountain 2001; Bailes y Bishop 2012).

De vuelta a la Figura 1, el concierto arranca con una acotación textual que indica la llegada de la estación primaveral. El público en un concierto solo tiene acceso al título de la pieza –salvo intención expresa de lo contrario– mientras diversas acotaciones programáticas figuran sobre la partitura.⁴ ¿Hasta qué punto la música de Vivaldi es capaz de evocar la estación a

4. En su edición original se presentaron en la parte del violín solista (Everett 1996, 70). Existe un soneto ligado a estas relaciones programáticas, pero no se sabe a ciencia cierta si es anterior o posterior a la composición musical. Por este motivo me circunscribiré únicamente a las acotaciones.

nivel receptivo y, en concreto, las especificidades denotadas por unas acotaciones a las que el público, *a priori*, no accede? Ante preguntas de esta índole, la semiología musical formula diversas propuestas; el estudio del repertorio barroco –al que pertenece el ejemplo que acompaña a esta sección– no es ajeno a estas preocupaciones (López Cano 2011).

Pese a los logros alcanzados por la semiología musical, la vinculación directa entre las intenciones compositivas y la recepción musical es un asunto delicado; el caso de Vivaldi resulta idóneo como ilustración. Desde teorías de la lingüística cognitiva como la metáfora conceptual (Lakoff y Johnson 1980) y la amalgama conceptual (Fauconnier y Turner 2002),⁵ un trabajo reciente ha tratado de ahondar en aspectos de la significación musical (Pérez Sobrino 2014). Dentro de la muestra escogida para dicho estudio se discute *La primavera*, en concreto el pasaje de su primer movimiento en relación con el canto de los pájaros (Figura 2), desde la noción del eco metonímico (Ruiz de Mendoza Ibáñez 2011, 113). Los ejemplos musicales de este estudio se han llevado al terreno empírico de la psicología arrojando resultados desalentadores (Antović, Stamenković y Figar 2016): en particular, la relación entre el canto aviar y la música de Vivaldi fue apenas detectada por los participantes en el experimento, incluso por quienes habían recibido información del trasfondo programático del pasaje musical. Por este motivo, y aunque en ocasiones me veré obligado a hacer inferencias desde mi propia experiencia como oyente, intentaré evitar en este artículo generalizaciones inductivas.

12

Canto de gl' Vcelli

Solo

Canto de gl' Augelli

Solo

6/4 5/3 6/4 5/3

Figura 2 / Concierto n° 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 12-14.

Transcripción de Nels Drue para IMSLP.

5. Quien no esté familiarizado con ambas nociones puede aproximarse a su impacto en la teoría musical a través de Zbikowski (2002).

La imposibilidad de una identificación biunívoca entre el canto de las aves y su representación en la obra de Vivaldi no niega, sin embargo, un cierto carácter icónico en las intenciones programáticas de su autor. Aunque esta elección terminológica apunte en primera instancia a la tricotomía de Peirce de icono, índice y signo –que tanto impacto han tenido en la semiología musical desde los ochenta (Karbusický 1986; Tarasti 1989; Dougherty 1993; Monelle 1994)–, no es mi voluntad entrar en un debate semiológico desde un estudio de caso musical. Una crítica de lo icónico como pretendida oposición a la arbitrariedad del signo, presente en Peirce, ha zanjado de hecho este debate (Eco 1975, 260-265). Sin embargo, algunas lecturas que se han hecho de Peirce desde las neurociencias y la lingüística cognitiva aplicadas a la música me van a resultar útiles para establecer categorías representativas vinculadas a las modalidades perceptuales puestas en juego.

En un intento de acotar la noción de lo extramusical, Stefan Koelsch ha identificado el significado musical icónico como aquel que “emerge de información musical [sonidos, patrones o formas musicales] asemejándose al sonido de objetos, cualidades de objetos o conceptos abstractos”, mientras que el significado musical indicial “emerge de señales que indican el estado interno del individuo” (Koelsch 2013, 158-159). Esta segunda categoría parece caer en lo que la semiología musical ha criticado como “una interpretación ingenua de la música” (Monelle 1994, 102) –crítica que comparto– pero facilita la entrada de un nuevo elemento para la discusión. Una reciente propuesta de la teoría musical anglosajona formula como hipótesis que “en su nivel más fundamental, las expresiones musicales proveen de análogos sonoros de procesos dinámicos” (Zbikowski 2017, ix), apoyándose tanto en otra tricotomía de Peirce –imagen, diagrama y metáfora– como en la teoría psicológica de los sistemas de signos perceptuales (Barsalou 1999; 2008). En dicha propuesta de la teoría musical hay cabida para múltiples procesos dinámicos, desde la comparación con fenómenos naturales ajenos a la música hasta las emociones humanas, pasando por acciones físicas íntimamente relacionadas con prácticas musicales como la danza.

Gracias a estas consideraciones, propongo los siguientes usos terminológicos de cara al próximo análisis. Me referiré a una *representación musical icónica* como la voluntad de evocar, a través de una obra musical, la imagen auditiva de una entidad tangible pero externa a dicha obra, a través de una estrecha semejanza –una relación mimética– entre las cualidades sonoras de ambas. Esta definición es prácticamente coincidente con la cualidad onomatopéyica en el significado musical icónico que propone Koelsch (2013, 159). A cambio, me referiré a una *representación musical indicial* cuando, a través de ciertas estrategias compositivas, se establece una analogía entre los procesos dinámicos subyacentes a la emisión musical y a una realidad –no exclusiva o forzosamente sonora– a la que hace referencia aun siéndole externa. Obsérvese que, aunque estas definiciones mantienen la terminología propuesta por Peirce, se desvinculan notablemente de su teoría de signos al ser enunciadas desde modalidades perceptuales.

Dos situaciones pueden servir para aclarar estos usos terminológicos que acabo de introducir. El pasaje de la Figura 2 se erige, de acuerdo a la voluntad de Vivaldi, como un caso de representación musical icónica del canto de los pájaros, aunque el estudio cognitivo antes citado demostrase que difícilmente va a ser percibido como tal desde una escucha no condicionada al respecto. Algunos compases más adelante, en *La primavera* aparece una acotación aludiendo al movimiento del agua (Figura 3). Ninguna de las cuerdas imita icónicamente el fluir de un líquido, pero la secuencia de semicorcheas, continua, monótona y relativamente predecible

en su dirección melódica, establece una analogía, en calidad de proceso dinámico, con el ritmo –en parte sonoro– de un pequeño caudal de agua. Se trata, por consiguiente, de una representación musical indicial.

Figura 3 / Concierto n° 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 30-32.

Transcripción de Nels Drue para IMSLP.

La apelación a los fluidos en la naturaleza me sirve para proseguir la argumentación. Para alcanzar una buena representación musical icónica del viento, según la definición propuesta, es necesario que con ella se suscite una imagen auditiva del aire en movimiento lo más fidedigna posible. Sin embargo, los seres humanos podemos percibir el viento –o recrear una imagen mental de él– mediante diversas modalidades: una persona sorda puede percatarse de este fenómeno atmosférico al ver el movimiento de unas hojas caídas en el suelo, o por una particular sensación dérmica. Como señalé previamente, existen modalidades perceptivas que no involucran la audición, pero que pueden participar en las prácticas compositivas. Este terreno es considerablemente más delicado de analizar y complejo de categorizar que todo lo expuesto hasta este momento. Tomemos el caso de la notación musical estandarizada actualmente en Occidente, que organiza las alturas en vertical. Gracias a esta conceptualización podemos comprender expresiones como “melodía ascendente”: en términos visuales, este desplazamiento vertical ocurre sobre la partitura aunque, *sensu stricto*, nada ascienda ante nuestros ojos cuando suena una melodía de estas características. Esta formulación puede describirse a partir de un esquema de imagen –*image schema*– inherente a la teoría de la metáfora conceptual (Zbikowski 2002, 66-67). Se ha sugerido que la cognición encarnada –*embodied cognition*– fundamentaría la propuesta teórica de múltiples esquemas de imagen en diversos ámbitos humanos (Johnson 1987); dicha hipótesis ha sido defendida en algunos estudios cognitivos sobre la música (Peñalba 2005). No obstante, el postulado de un origen corporeizado de las metáforas conceptuales se halla actualmente en entredicho desde la psicología empírica, dado que “hay poca evidencia que la soporte, y hay cierta clara evidencia en su contra” (Casasanto 2014, 265); por tanto, el lenguaje y la cultura parecen alzarse como mejores candidatos para explicar la diversidad de metáforas conceptuales y esquemas de imagen en distintas sociedades humanas.

Dicha diversidad, en el caso de relaciones intermodales en torno a la música –en el ejemplo de la notación musical, visuales y auditivas– podría parecer que apunta hacia una arbitrariedad que, de modo semejante a Koelsch (2013, 162), invitaría a definir la categoría de representación musical simbólica. Voy a optar, sin embargo, por otra definición mediante las siguientes justificaciones. Que la cognición encarnada haya perdido fuerza como fundamento teórico para explicar los esquemas de imagen –y en particular los de la música– no desdice la multitud de evidencias sobre correspondencias intermodales halladas por la psicología (para una panorámica, véase Spence 2011). Una vuelta al asunto de la notación musical puede ser reveladora a este respecto. La psicología experimental ha demostrado cómo individuos occidentales tienden a adivinar los equivalentes de agudo y grave en conceptualizaciones o esquemas de imagen para alturas musicales en otras culturas que les son ajenas (Eitan y Timmers 2010). Otra investigación experimental ha propuesto una comparación de fragmentos musicales con varios patrones geométricos, algunos de ellos deliberadamente semejantes a su notación musical estándar en Occidente (Athanasopoulos y Antović 2018); como cabía esperar, los individuos occidentales optaron mayoritariamente por dichos patrones similares, pero se halló también importante correlación en las respuestas de los no occidentales.

En definitiva, no disponemos en general de medios empíricos directos para discernir cuánto hay de culturalmente construido y cuánto subyace a las capacidades cognitivas humanas genéricas en la emergencia de muchas relaciones entre lo visual y lo auditivo, como ocurre con la notación musical estándar. Habida cuenta de ello, en lugar de definir la categoría de representación musical simbólica, me referiré a una *representación musical intermodal* cuando las estrategias compositivas vinculadas a ella establezcan un vínculo entre la modalidad auditiva y otra modalidad perceptiva necesariamente diferente –o incluso interoceptiva– sin una analogía entre procesos dinámicos mediante. Sugeriré posibles fundamentos fisiológico-perceptivos cuando haya evidencia empírica que apunte hacia una correspondencia cognitiva, y señalaré posibles amalgamas conceptuales de valor simbólico cuando la documentación en torno al estudio de caso las refrende.

Vivaldi vuelve a ser útil para ilustrar esta tercera categoría. Tras la alusión al movimiento del agua, el siguiente fragmento acotado hace referencia al trueno, coincidiendo con un giro contrastante de fusas (Figura 4). Los truenos suelen partir de bajas frecuencias y por ello parecería lógico considerar el salto abrupto hacia el ámbito grave de todas las cuerdas como una representación musical icónica desde la voluntad del compositor. Sin embargo, ni el sonido de un trueno tiene una agitación rítmica como las fusas del pasaje de *La primavera*, ni sus formantes espectrales permanecen inmutables. Estos pueden partir de una frecuencia cercana a la de violines y violas en unísono (Few *et al.* 1967), pero también ascender a frecuencias incluso superiores a las de los violines justo antes del cambio súbito de registro (Yuhua y Ping 2012, 215). Propongo, por tanto, dos representaciones musicales alternativas e imbricadas para la Figura 4. En la Figura 3, la secuencia continua de corcheas era análoga al fluir calmado del agua; una tormenta implica un proceso dinámico más agitado que parece reflejarse en la partitura de Vivaldi mediante figuraciones rítmicas el doble de rápidas. Por otra parte, existe evidencia empírica de que los humanos tendemos a relacionar lo brillante con frecuencias sonoras agudas, y por el contrario la falta de claridad con frecuencias graves (Marks 1974). En este pasaje, la alternancia de toda la cuerda en su registro más grave frente a los violines ejecutando rápidos ascensos al agudo se podría vincular con una imagen visual que alterne oscuridad y brillo, semejante a los relámpagos en mitad de una tormenta. En definitiva,

considero que este último ejemplo de *La primavera* se explica mejor como una representación musical simultánea de rasgos indiciales para el ritmo e intermodales en las alturas.

Figura 4 / Concierto n° 1 en Mi mayor op. 8 RV 269 *La primavera* de Vivaldi, primer movimiento, compases 44-45. Adaptado de la transcripción de Nels Drue para IMSLP.

Recapitulando, he propuesto tres categorías de representaciones musicales para elucidar la naturaleza de algunas decisiones compositivas vinculadas a complejas imágenes mentales: icónicas, indiciales e intermodales. Las icónicas se restringen al ámbito de la modalidad auditiva a modo de mimesis, mientras que las intermodales apelan necesariamente a modalidades perceptivas o interoceptivas adicionales, sean por correspondencia intermodal no analógica o por hábito simbólico. En medio ubico las representaciones musicales indiciales, donde las imágenes mentales son responsables de analogías entre procesos dinámicos, en ocasiones de naturaleza multimodal. A diferencia de los enfoques teóricos basados en las teorías semióticas de Peirce, mi propuesta pone el foco en la interdependencia entre la audición y otras modalidades perceptivas o interoceptivas respecto de las imágenes mentales vinculadas al acto creativo.

2. *Viento de otoño* de José Manuel López López: fuentes para un estudio de caso

Aunque Vivaldi ha servido de ilustración para la sección previa, el estudio de caso de este artículo es *Viento de otoño* de José Manuel López López, compuesto en 1998.⁶ A diferencia de las últimas especulaciones que formulé en torno a *La primavera*, disponemos de comentarios más extensos de López López explicitando algunas de sus decisiones técnicas en relación al poemario con el cual trabajó.

6. En la primera página de la partitura editada figura como fecha 1999, pero junto a la firma manuscrita al final de la obra se lee “dic. 1998”.

Viento de otoño está editado por Ricordi Paris en su forma manuscrita. En esta partitura para conjunto instrumental, escrita en Do, figuran algunos números en recuadros habitualmente situados en la parte superior de la página. Aunque parezcan números de ensayo, estas indicaciones aluden a la paginación de una antología de haikus –los breves poemas aforísticos típicos de Japón– a la que López López recurrió como fuente de inspiración (Cheng y Collet 1990). Todos los poemas recogidos en dicha antología hacen referencia explícita o implícita al otoño y se presentan en edición bilingüe franco-japonesa. El compositor olvidó señalar mediante su código numérico algunos de los poemas que tuvieron algún impacto en la composición de *Viento de otoño*, aunque estos se pueden recuperar a partir de otras fuentes aquí enunciadas.

La fascinación por la cultura japonesa es consecuencia de una estancia artística en Kioto del compositor durante 1996 (López López citado en Téllez 2006, 129), donde aprovechó para visitar sus templos budistas y santuarios sintoístas. Una actividad típica de peregrinos y turistas es la adquisición de una especie de pasaporte de templos llamado *goshuinchō* –御朱印帳– sobre el que, en cada visita, se estampa un sello rojo propio del espacio sagrado junto al cual un monje añade un trazo caligráfico (Reader 2020, 172-173). López López conserva varios pasaportes de templos recabados durante su estancia (Figura 5) que han tenido una influencia particular en la composición de *Viento de otoño*.

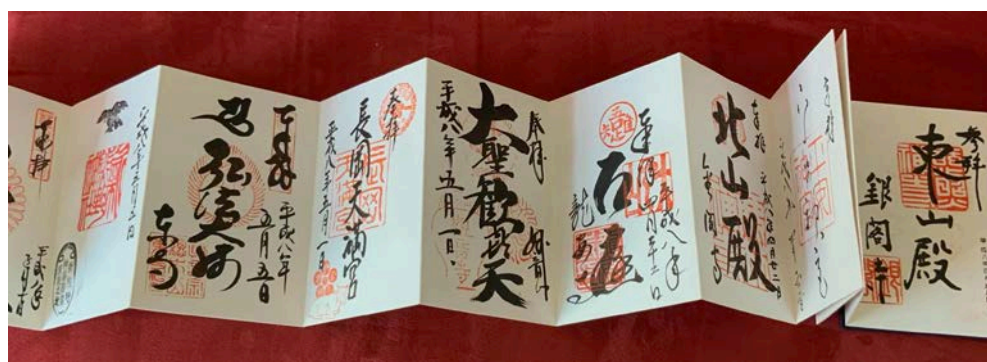


Figura 5 / *Goshuinchō* de López López. Fotografía cedida por el compositor.

Además de la partitura y de las fuentes japonesas señaladas, el compositor preparó un autoanálisis de uso personal casi una década después de la composición, como recordatorio para los encuentros pedagógicos en los que fuese a hablar de dicha obra; dada su finalidad, se encuentra inédito (López López 2008). El texto, datado el 8 de noviembre de 2008, está guardado en formato Word y su extensión total es de 1.760 palabras distribuidas en cinco páginas bastante esquemáticas. Previo al autoanálisis propiamente dicho, el documento recoge algunas motivaciones que condujeron a López López a escribir la obra, las circunstancias de su encargo y de su estreno, así como la traducción al español de numerosos haikus recopilados en la antología citada cuando el viento se menciona de modo explícito. A continuación, los comentarios autoanalíticos se articulan en función de los distintos haikus seleccionados para la composición; los poemas están traducidos desde la versión francesa con bastante literalidad, pero sin preocuparse por su métrica. En el autoanálisis no aparecen todos los haikus con un código numérico sobre la partitura; a cambio se reproducen otros –acompañados con

indicaciones de compases— que aparentemente subsanan los olvidos antes mencionados. Los comentarios autoanalíticos se pueden clasificar en dos vertientes: la descripción sonora de las cualidades instrumentales relacionadas con la imagen mental que al compositor le suscitan los haikus seleccionados y la explicitación de diversas técnicas espectrales para la organización de alturas en relación a algunos poemas. En particular, el documento incluye dos reducciones de elementos de la partitura con notación musical estándar. Dada la discriminación que señalé al inicio del artículo entre lo que me planteo como objetivos y lo que no, focalizaré mayormente mi atención en la primera categoría citada de comentarios autoanalíticos.

Yo ya disponía de este autoanálisis desde el verano de 2019. En 2021, durante la concepción de este artículo, me puse en contacto con López López para que me autorizase a reproducir fragmentos de dicho documento. Además de consentírmelo, me proporcionó un nuevo material sin que fuese solicitado por mi parte: un escaneado de la mayoría de los haikus usados para componer la obra. Aunque ya contaba de un documento digital semejante, esta nueva versión incluye anotaciones —datadas el 17 de marzo de 2021— de los compases de la partitura junto a los haikus correspondientes. Esta información coincide con aquella disponible en la partitura y el autoanálisis salvo en dos poemas y números de compás que aparecen intercambiados. Mediante el cotejo de toda esta documentación, he podido establecer una red de correspondencias (Tabla 1 en anexo) que servirán de base a mis reflexiones siguientes.

3. Desarrollo analítico

Antes de recabar resultados de las distintas fuentes señaladas, conviene contextualizar sucintamente *Viento de otoño* dentro de la trayectoria de su autor. López López culminó su formación musical en el curso para jóvenes compositores del Ircam, en su promoción de 1990-1991, donde su contacto con compositores espectrales y postespectrales resultó determinante para su orientación estética (Besada 2019b). Una obra como su *Concierto para violín y orquesta* (1995) es paradigmática de su asimilación de varias técnicas de la música espectral y de una transferencia al plano instrumental de diversas técnicas electroacústicas (Besada y Ordóñez Eslava 2019). En el autoanálisis de *Viento de otoño*, el compositor señala que tenía precisamente por objeto la “profundización en las ideas” de las obras hechas al abrigo del Ircam y del citado concierto (López López 2008, 1). Esta orientación, que se nutre de elementos científicos para la ideación de estrategias compositivas, es igualmente detectable en otros autores españoles que han desarrollado parte de su carrera en estrecho vínculo con el Ircam (Besada 2019a).

3.1 Preludio: apunte sobre la forma musical

El autoanálisis del compositor menciona sus visitas a los espacios sagrados de Kioto. En particular, subraya cómo el *goshuinchō* fue el desencadenante de una concepción formal para *Viento de otoño*: su aspecto visual le sugirió una “forma compartimentada”, una “[f]ragmentación de la forma en base a la idea del diario de templos, diferente en cada página pero con una unidad global indiscutible” (López López 2008, 1). Esta concepción tiene como resultado la asignación de un haiku para cada una de las secciones de la obra, independientes entre ellas, si bien algunos usos instrumentales que describiré más adelante establecen importantes conexiones.

Antes de este planteamiento fragmentario, el compositor abogaba por estrategias de unidad formal a través de interrelaciones entre distintos niveles de concepción temporal (López López 1988). Esta postura es deudora de reflexiones semejantes efectuadas por algunos autores que han tenido una gran influencia en su orientación estética (Stockhausen 1957; Vaggione 1996). Es posible que Karlheinz Stockhausen haya tenido también un impacto – quizás inconsciente– en la concepción fragmentada de López López a través de su noción de *momentform* (Stockhausen 1963). De hecho, el compositor español ha rubricado la única monografía en castellano sobre Stockhausen, en la que describe su particular noción de momento como “independiente por sí solo”, dado que “no es ni la consecuencia del precedente ni la causa del siguiente”, aunque en su conjunto “son aglutinados por nuestra memoria y relacionados en pocos segundos” (López López 1990, 56). La semejanza de esta descripción con el extracto del autoanálisis de *Viento de otoño* parece refrendar mi hipótesis, aunque esta concepción fragmentaria de la forma musical encuentra también precedentes en la obra de Igor Stravinsky y Olivier Messiaen (Kramer 1978).

3.2 Representaciones musicales icónicas

Dentro de *Viento de otoño* hay un pasaje que proporciona dos representaciones musicales icónicas distintas en referencia a un mismo haiku. Tanto este poema como los dos siguientes no están acompañados de un comentario en el autoanálisis, quizás porque a su autor le parecieron poco merecedores de reflexiones detalladas. El haiku 29 hace mención a un suspiro y a una lejana campana. Ambas imágenes sonoras son representadas en la partitura en orden inverso. La campana es imitada por el piano y el tam-tam (Figura 6), de modo que el primero recrea el tañido mientras el segundo enfatiza una resonancia con la que López López parece buscar una impresión de profundidad espacial. En la partitura se explicita cómo se debe “producir un sonido inarmónico, resultado de apoyar [un dedo] sobre la cuerda indicada al interior de la caja armónica del piano (sonido de campana)” mientras “se pulsa la tecla correspondiente”. El sonido acampanado es una consecuencia de la manufactura del piano, al tratarse de un instrumento ligeramente inarmónico. Esta inarmonicidad es algo más acusada auditivamente en las cuerdas graves, aunque la intensidad de los primeros parciales otorga cierta cohesión armónica (Järveläinen, Verma y Välikämi 2002, 312). El dedo sobre la cuerda funciona como un filtro que amortigua sensiblemente los primeros parciales, haciendo por consiguiente más acusada la franja espectral inarmónica, a la vez que refuerza la sonoridad metálica de la percusión del macillo; ambas cualidades sonoras son propias de las campanas.

lontano ma sonoro

Piano

Tam-tam

pp

Figura 6 / *Viento de otoño* de López López, compás 155 (parcial), solo piano y percusión. Transcripción propia.

La representación musical icónica del suspiro es menos sofisticada. López López solicita a las flautas, a los clarinetes y a los metales que inspiren y expiren a través de sus respectivos instrumentos con “mucho aire y muy poca presión”. Una representación semejante tiene lugar hacia el final de la partitura, donde los vientos –sobre todo los graves– deben amplificar el sonido de aire y un fonema alveolar vibrante –se solicita pronunciar una erre rodante– para evocar los ronquidos mencionados en el haiku 52. Sin embargo, la representación musical icónica de mayor calado en la obra, también a través de la respiración amplificada instrumentalmente, se relaciona con el viento. Las alusiones explícitas al viento se hallan en los haikus 8, 9, 10, 11 y 12 –además del 19, pero en este caso por negación–. En su autoanálisis, el compositor escribió lo siguiente tras la referencia al viento en el haiku 9:

Objeto sonoro espectral y tímbrico complejísimo + *acc[elerando]* rapidísimo: las notas se transforman en sonidos eólicos en los vientos en *frull[ato]*, el tam-tam produce un sonido metálico por frotamiento con una baqueta metálica, el arpa frota las cuerdas verticalmente, [...] *gliss[andi]* de arm[ónicos] nat[urales] de toda la cuerda con trémolo entre el *tasto* y el *ponticello* (López López 2008, 3).

De esta explicación, los sonidos eólicos y *frullati* son los capaces de proporcionar una representación musical icónica del viento que, además, establece paralelismos entre distintos pasajes de la obra. En efecto, hay usos equivalentes de las flautas en las secciones asociadas a los haikus 1, 8 y 10, y de los metales en las secciones asociadas a los haikus 9 y 12. En particular, los sonidos de las flautas (Figura 7) pertenecen siempre a un espectro armónico cuya fundamental coincide con el Do al aire de un contrabajo de cinco cuerdas. La sección asociada al haiku 11 no contiene sonidos eólicos ni *frullati* en los vientos; volveré a ella más adelante. Obsérvese que el haiku 1 no hace referencia explícita al viento; López López ha señalado “no traducido” sobre este haiku en el poemario escaneado. Dado que la obra se titula *Viento de otoño*, es probable que el compositor quisiese dar comienzo a su obra con una representación icónica explícita, renunciando finalmente con ello a una alusión específica al primer poema.

También hay alusiones implícitas al viento en otros poemas seleccionados por el compositor: la tempestad se menciona en los haikus 21, 22 y 23. En los pasajes de *Viento de otoño* correspondientes a dichos poemas se hallan usos del aire amplificado en los vientos semejantes a los de la Figura 7. Además, debajo de la traducción al castellano de estos tres haikus, López López anotó en su autoanálisis:

Lluvia, tempestad: objeto de síntesis granular a partir de *slaps*, *tongue ram[s]*, maracas + timbal, *pizz[icati]* + *gliss[andi]*. [...] *Accelerando* vertiginoso que contribuye a la complejificación y caotización [...] para imitar un fenómeno tan complejo como la lluvia o las tormentas (López López 2008, 4).

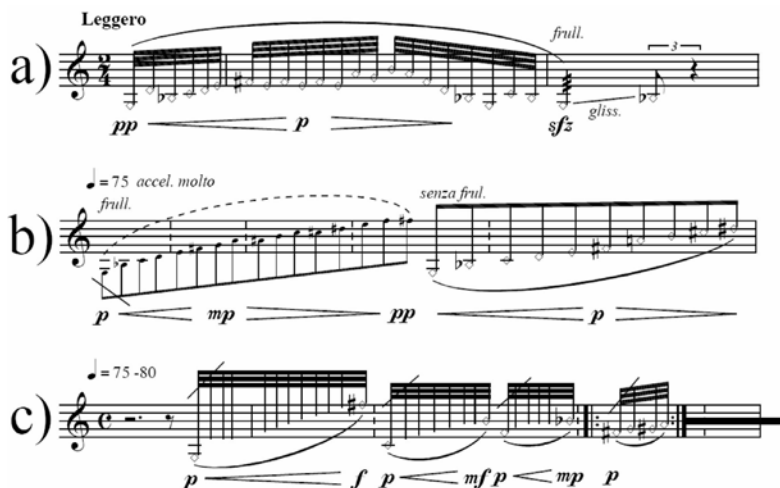


Figura 7 / *Viento de otoño* de López López, solo flauta I: a) compases 1-2 con anacrusa, b) compás 70 (parcial), c) compases 74-75. Transcripción propia.

De todos los elementos citados, el sonido de las maracas es el único que realmente se asemeja a la lluvia golpeando contra una superficie arenosa o reseca. Su identificación en calidad de representación icónica de este fenómeno atmosférico en *Viento de otoño* viene reforzada por un uso ininterrumpido desde el compás 126 hasta el 142, recorriendo, por consiguiente, los pasajes asociados a los tres haikus con referencias a la tempestad.

3.3 Representaciones musicales indiciales

Además de los sonidos eólicos y *frullati* de los vientos, otros señalados por López López en sus comentarios al haiku 9 son rastreables en las demás secciones de su partitura asociadas al fenómeno atmosférico del viento. Los *glissandi* y *tremoli* en las cuerdas frotadas, a menudo con sonidos de armónicos, son recurrentes en superposición o yuxtaposición al aire en maderas o metales (Figura 8). La similitud o la copia exacta de la figuración rítmica, de las dinámicas e incluso a veces de las alturas de las maderas en las cuerdas, pone de manifiesto un trasvase de las representaciones musicales icónicas en otras que son indiciales por medio de una instrumentación diferente. Además, ocurre algo muy interesante en la transformación de un giro en las cuerdas entre las secciones ligadas a los haikus 10 y 11. Como indiqué antes, en esta última no hay rastro de la representación icónica del viento a través de sonidos eólicos. Por consiguiente, todas las representaciones musicales del viento en las secciones vinculadas a los haikus 1, 8, 9, 10 y 12 son icónico-indiciales, mientras que la que se relaciona con el haiku 11 es exclusivamente indicial. Más adelante señalaré cómo una de las icónico-indiciales interactúa, además, con una importante componente intermodal.

Igualmente, López López apuntó en su autoanálisis hacia *slaps*, *tongue rams* y *pizzicati* para una representación musical de la tempestad. A diferencia de las maracas, las cualidades tímbricas de estos sonidos de ataque percusivo son muy distintas de las de la lluvia, por lo que una representación a través de ellos parece encajar mejor con la categoría indicial. La

alusión en el autoanálisis a la síntesis granular –método de síntesis electrónica (Roads 1978)– apunta nuevamente a la cercanía conceptual de López López con Vaggione (2005). Este tipo de emulaciones instrumentales de la síntesis granular es rastreado, de hecho, en otros compositores formados en París con el compositor argentino (Besada 2021).

Figura 8 / *Viento de otoño* de López López, solo violín I: a) compases 2-5, b) compás 70 (parcial), c) compases 74-75, d) compases 83-84 [anacrusa no escrita en el original, error de edición]. Transcripción propia.

Las secciones asociadas a los haikus de tempestad en *Viento de otoño* contienen pasajes con una figuración rítmica agitada y un uso violento de las dinámicas, más allá de lo enunciado en el párrafo previo. Estas elecciones se pueden vincular con un viento tempestuoso a la luz del autoanálisis del compositor. Dichos rasgos, que en este caso son indiciales, permiten resolver el conflicto entre el autoanálisis y las anotaciones en la antología de poemas escaneada: en el primer caso se asocian los compases 131-138 al haiku 23 y los compases 139-155 al haiku 27, y en el segundo se intercambian las asociaciones. En principio, este intercambio contradice el orden escrupuloso seguido por López López respecto de la paginación del poemario en todas las otras secciones de la partitura. Sin embargo, los compases 131-138 despliegan una escritura prácticamente homorrítmica, con unas figuras de duraciones notablemente más lentas que las responsables del caos rítmico mediante *slaps*, *tongue rams* y *pizzicati* entre los compases 128 y 139. En términos de proceso dinámico subyacente, estos ocho compases suponen un detenimiento notorio respecto de los pasajes musicales circundantes. Dicho *impasse* parece más consistente con la imagen visual de movimiento imperceptible evocada en el haiku 27 y, por tanto, la anotación del compositor contenida en el poemario escaneado resulta más verosímil.

Un gran contraste agógico y rítmico con las representaciones icónicas e indiciales de la tormenta en *Viento de otoño* tiene lugar también antes de la aparición de las marcas. Se trata

de la sección vinculada al haiku 19 que, en oposición a lo presentado hasta ahora, se refiere explícitamente a una ausencia absoluta de viento; el poema narra a cambio la caída de hojas de un árbol. Esta sección musical es, a excepción de aquella anteriormente citada representando el tañer de una campana, la que menos actividad musical despliega tanto en reducción de efectivos musicales –no participan las maderas ni los metales– como en dispersión de las figuras rítmicas empleadas. En su autoanálisis, el autor subrayó su voluntad de evocar “movimientos lentos que se aceleran rápidamente (caída) de forma sincrónica y asincrónica” (López López 2008, 4). Así, los vaivenes de *accelerando* y *ritardando* de esta sección en el piano, el arpa y la percusión se antojan análogos, en calidad de procesos dinámicos, a la idea de hojas cayendo que se menciona en el haiku. Sin embargo, la representación indicial más elocuente de esta caída tiene lugar en las cuerdas frotadas, a las que el compositor asigna en la partitura unos sonidos *jeté*, es decir, de rebote libre de arco sobre la cuerda. Con ello se consigue una representación musical indicial de la caída –y eventuales rebotes– de un objeto no solamente auditiva sino también evocadora de una imagen visual mediante el gesto instrumental implicado en la acción.

Algo parecido ocurre en la sección de *Viento de otoño* vinculada al haiku 5, en el que se menciona la caída del cascarón de una cigarra: las cuerdas frotadas realizan notas rápidas y picadas con la indicación *alla punta*, lo que requiere de un empleo del arco de tipo *sautillé*. Las secciones de la obra que solicitan un aprovechamiento inercial del rebote del arco sobre las cuerdas son las que se vinculan con los haikus 5, 7, 9, 10 y 19. Los haikus 5 y 19 son los únicos entre los seleccionados por López López que aluden a la caída libre de un objeto, mientras que a partir del haiku 7 –y en ausencia de información al respecto en el autoanálisis– no se puede inferir directamente la elección de los *jetés*. A cambio, voy a discutir las motivaciones ligadas a los haikus 9 y 10 en relación a representaciones musicales intermodales.

3.4 Representaciones musicales intermodales

En la sección asociada al haiku 9 aparece, como indiqué previamente, un uso del aire amplificado de los metales a modo de representación musical icónica del viento que tiene su contrapartida indicial en el empleo de sonidos en *bisbigliando* en las maderas y de *tremoli* en las cuerdas frotadas (Figura 9). En las demás representaciones indiciales del aire en movimiento que recorren *Viento de otoño*, como se mostró en la Figura 8, el proceso dinámico se evoca mediante la variación combinada de figuras rápidas –o *tremoli*– y alturas. En la sección vinculada al haiku 9, aunque los *tremoli* persisten, cada impulso instrumental se hace sobre alturas fijas, sin variación. El haiku hace referencia al viento como causante del movimiento de las hojas de una hiedra. Estas hojas se agitan si las golpea el aire, pero la naturaleza de la planta hace que, a modo global, permanezcan relativamente inmóviles. El proceso dinámico derivado de la imagen mental que evoca el haiku apunta, por tanto, a objetos moviéndose mucho a nivel local, pero que no se desplazan a nivel global. Este estatismo en la imagen visual parece tener su contrapartida en el estatismo auditivo de alturas fijas de los instrumentos. Como esta asociación conceptual con las alturas parece arbitraria, considero que las cuerdas y las maderas efectúan, en el pasaje indicado, una representación musical de carácter indicial de las hojas de hiedra a nivel rítmico-agógico e intermodal a nivel de alturas, mientras los metales facilitan la representación icónica del viento. Planteo como hipótesis, además, que el registro medio-agudo escogido por López López proviene de una correspondencia intermodal derivada de una imagen mental que el haiku puede suscitar. Existen culturas que conceptualizan lo

grave y agudo en el sonido desde nociones de tamaño; algunos autores han apuntado hacia bases fisiológicas en esta relación intermodal que de algún modo la universalizaría (Gallace y Spence 2006), forjándose desde una infancia temprana (Fernández Prieto, Navarra y Pons 2015). Resultados empíricos recientes sugieren, sin embargo, que dichas vinculaciones entre altura sonora y tamaño físico no suponen más que una declinación conceptual quizás derivada de relaciones intermodales todavía más elementales (Antović, Mitić y Benecasa 2020). En cualquier caso, el tamaño mediano o pequeño de las hojas respecto de una hiedra en su totalidad sería coherente, desde este enfoque, con el registro musical medio-agudo de los sonidos que otorgarían su representación intermodal.

The image shows a musical score for measures 71-80 of 'Viento de otoño' by López López. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds include Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet 1 and 2, and Bassoon. The strings include Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. Key performance instructions include 'bisb. accel.', 'frull.', 'pp', 'p', and 'mp'. The string parts feature 'jeté' markings and '8va' (octave) indications. The woodwind parts have various articulations and dynamics, with some parts marked 'x1 / x2'.

Figura 9 / Viento de otoño de López López, compás 71, solo maderas y cuerdas. Transcripción propia.

Las relaciones intermodales entre oído y vista para la composición de *Viento de otoño* no se restringen a esta última sección comentada. Hay cuatro haikus entre los seleccionados por López López que hacen referencia explícita a la luminosidad: el 2 menciona el sol de la mañana, el 6 alude a una lámpara al atardecer, en el 14 reaparece la lámpara, y en el 52 se invoca a la noche. En las secciones de *Viento de otoño* asociadas a los haikus 2 y 6, el piano es el instrumento dominante a través de un patrón rítmico repetitivo (Figura 10). En el primer caso, su principal ámbito de acción es el registro medio-agudo; en el segundo, el instrumento transita mayoritariamente su registro medio-grave. De acuerdo a las correspondencias entre brillo y altura que ya mencioné en la sección metodológica de este artículo, estas elecciones de registro resultan consistentes como representaciones musicales intermodales de la luz durante la mañana y de la penumbra en el atardecer, respectivamente. En particular, el compositor se refirió al segundo caso en su autoanálisis como un “ambiente oscuro *rubato*” (López López 2008, 2). A su vez, se podría conjeturar que la relación heterofónica del vibráfono con el piano en la sección asociada al haiku 2 apuntalaría la correspondencia intermodal señalada mediante la elección de una sonoridad más metálica. No obstante, un estudio empírico reciente ha puesto de manifiesto cómo el reconocimiento de un timbre definido como brillante depende más de sus cualidades acústicas intrínsecas que del origen material de su fuente (Charalampos y Siedenburg 2020). A cambio, sí resulta plausible un *mapping* conceptual entre la imagen mental de unos rayos de luz dispersos por las hojas de un sauce en el haiku 2 y las técnicas espectrales para la sección correspondiente de *Viento de otoño*. La clave de esta hipótesis reside en el testimonio del compositor, quien subrayó “una aparición de armónicos no sucesivos” capaces de lograr “que la percepción del espectro y de la resonancia sea armónica” (López López 2008, 2).

The image shows two musical staves for piano solo.
 Section a) (measures 16-18) begins with a tempo of 60. The music is in 3/8 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *delicato ma cristallino*, *loco*, and *accel. rit.*. There are markings for *8va* and *8va* with a downward arrow.
 Section b) (measures 52-53) begins with a tempo of 96, marked *poco rubato*. The music is in 3/8 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pochiss. in rilievo*. There are markings for *8va* and *8va* with a downward arrow.

Figura 10 / *Viento de otoño* de López López, solo piano: a) compases 16-18, b) compases 52-53.

Transcripción propia.

Otra representación musical intermodal relacionada con la luz se desprende de nuevo del autoanálisis, en el que se relaciona el haiku 14 con una “sucesión y superposición de

multifónicos (sucesión de timbres perceptibles como un velado de colores)” (López López 2008, 3). Lejos de dejar entrever una relación sinestésica entre los sonidos de las maderas y el color, este comentario parece más deudor de una tradición romántica para conceptualizar el timbre musical desde dicha cualidad visual (Solomos 2013, 27-31), lo que denota un carácter simbólico en la relación intermodal entre el haiku y las estrategias compositivas de López López.

La intermodalidad en *Viento de otoño* excede el ámbito de las correspondencias entre oído y vista. Aunque las referencias a utensilios de cocina y al acto de comer –respectivamente en los haikus 7 y 12– apuntarían hacia el olfato y el gusto, no he sido capaz de detectar ningún impacto verosímil de estos sentidos en la concepción de la obra. A cambio, el tacto y la interocepción sí hacen acto de presencia a través de representaciones musicales intermodales. López López no parece haber aprovechado la referencia táctil al pie del haiku 1, de modo que la primera correspondencia intermodal no visual acontece en la sección de *Viento de otoño* hermanada con el haiku 4. Más allá de ser el pasaje de la obra más pausado a nivel rítmico, el compositor hizo alusión en su autoanálisis a la sensación interoceptiva enunciada en el poema, cuando identificó con el *glissando* descendente una “imagen de la lasitud (baja de tensión)” (López López 2008, 2) y lo transcribió en su documento inédito (Figura 11). La lasitud se asocia con una relajación muscular que implica generalmente un descenso físico de las partes del cuerpo tensionadas. Dada la cualidad de esta acción como proceso dinámico, invoco aquí una perspectiva teórica no muy lejana a la de Zbikowski que considera el gesto musical como una “conformación energética en el tiempo” (Hatten 2004, 114). Desde esta concepción, el giro melódico descendente por grados conjuntos en el pasaje señalado –relacionado por convención con una resolución de la disonancia–, sumado al *glissando*, se relaciona intermodalmente con una disipación de energía ligada a un gesto de relajación muscular.

La última representación musical intermodal que quiero destacar en *Viento de otoño* se establece a través de los haikus 10, 11 y 23, los cuales hacen mención al corazón, aunque este asunto no está explícitamente comentado en el autoanálisis. En las secciones de la obra ligadas a dichos poemas se hallan patrones rítmicos yámbicos en el piano equiparables a la sístole y diástole cardíacas (Figura 12).⁷ Obviamente se pueden escuchar los latidos del corazón, amplificándolos, por ejemplo, con un estetoscopio. Sin embargo, he preferido clasificar a priori como intermodal este empleo del yambo porque resulta más cotidiana la percepción de los latidos mediante el tacto o de manera interoceptiva en caso de sobreesfuerzo físico o dolencia cardíaca. De los tres pasajes musicales señalados, aquellos asociados a los haikus 11 y 23 recurren a algunas de las notas más graves del instrumento, apoyadas por un mismo patrón rítmico en el bombo. Estas elecciones son consistentes con la frecuencia sonora del corazón humano (Arvin, Doraisamy y Khorasani 2011), lo que sí otorgaría a ambas representaciones musicales, aunque lejanamente, una cierta iconicidad. En cambio, el registro sobreagudo del piano para los yambos en la sección alineada con el haiku 10 es incompatible con el sonido del corazón. La distribución de los yambos guardaría además una mayor semejanza con una arritmia cardíaca por su aperiodicidad, aspecto este último descrito en el autoanálisis como un “movimiento preciso irregular, pero globalmente ritmado” (López López 2008, 2).

7. Imitaciones deliberadas del ritmo cardíaco son también rastreables en la obra de pioneros de la música espectral como Gérard Grisey (Baillet 2000, 99).



Figura 11 / Esquemización del proceso armónico concebido para los compases 27-50 de *Viento de otoño* de acuerdo con López López (2008, 2). No todas las alturas de este esquema aparecen reflejadas en la partitura.

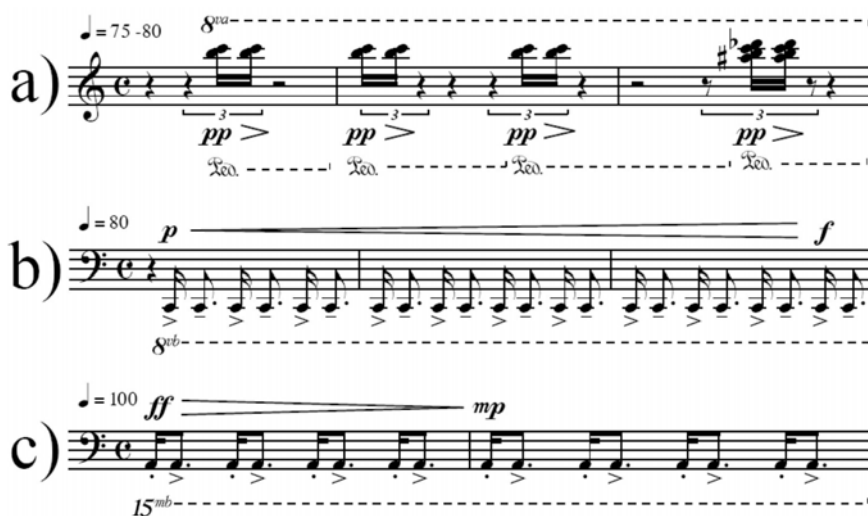


Figura 12 / *Viento de otoño* de López López, solo piano: a) compases 76-78, b) compases 84-86, c) compases 143-144. Transcripción propia.

3.5 Complejidad representacional y relaciones diacrónicas

Además de la referencia al corazón, en el haiku 10 se alude al cordón de un estor movido por el viento. Este proceso dinámico se asemeja a los de caída libre previamente señalados en los haikus 5 y 19; las secciones musicales de unos y otros comparten el uso del *jeté* en las cuerdas frotadas. En el caso preciso de la sección de *Viento de otoño* que depende del haiku 10, estos rebotes del arco acontecen en sincronía con las figuras largas en el piano, mientras el arpa se alinea homorrítmicamente con este último y la caja juega un papel intermedio entre ambos bloques.

La combinación instrumental enunciada da lugar, en definitiva, a una representación musical basada en los yambos que es por una parte intermodal dada su alusión rítmica al movimiento cardíaco, e indicial por otra parte desde su analogía gestual con el cordón del estor rebotando. Mientras, recuérdese, los metales efectúan en esta misma sección de la obra una representación musical icónica del viento. La representación musical global de este haiku reúne así aspectos de las tres categorías propuestas en este artículo. Esta situación pone de manifiesto la compleja relación entre potenciales estímulos extramusicales, las imágenes mentales que suscitan y su plasmación como representaciones musicales en una obra. En la partitura encontramos tres estrategias de representación claramente diferenciadas a nivel textural, y el mayor grado de imbricación entre ellas fusiona rítmicamente la indicial con la intermodal, aunque provengan de diferentes imágenes mentales. Finalmente, el pasaje se escucha como un todo unificado, lo mismo que la lectura del haiku que estimuló al compositor. El proceso enunciado –un haiku que suscita dos imágenes mentales simultáneas independientes de su sintaxis, las cuales a su vez se traducen en tres categorías representativas finalmente imbricadas en un todo sonoro a distintos niveles– rinde cuenta de los complejos mecanismos de disociación y reintegración acontecidos durante el proceso creativo de López López.

Estos rasgos de complejidad superan el ámbito de la representación aislada de los haikus cuando se observa diacrónicamente el impacto de algunos de sus elementos comunes en *Viento de otoño*. Recuérdese que el viento se menciona explícitamente en los haikus 8, 9, 10, 11 y 12 –también en el 19 por negación– e implícitamente a través de la tempestad en los haikus 21, 22 y 23. El viento y la tempestad no tienen una incidencia representacional común a todos los pasajes de la obra inspirados por dichos poemas. En los pasajes asociados a los haikus 8 y 12, cobran especial relevancia las representaciones indiciales del viento en las cuerdas. Estas desembocan, en los pasajes asociados a los haikus 21, 22 y 23, en representaciones icónico-indiciales de figuraciones rítmicas más ágiles acompañadas de una gradual densificación de las texturas instrumentales y de una enfatización del uso expresivo de la dinámica. Frente a la compartimentación formal –aparentemente deudora de la *momentform*– en otros momentos de la obra, aquí se detecta un orden en la intensificación de los procesos dinámicos subyacentes a los haikus que parece describir el paso desde un suave viento de mediodía al de una tormenta al anochecer. Esta disposición ya está presente en la ordenación del poemario que inspiró a López López, por lo que no podemos inferir si su estrategia de direccionalidad musical es consecuencia directa de dicha fuente de inspiración o si esta concepción es previa al trabajo directo con los haikus.⁸

En contraste a esta direccionalidad, la representación del viento asociada al haiku 8 es un fondo textural de aire en los metales, del que emergen los elementos sonoros presentados por los demás instrumentos. En este caso, López López ha optado por privilegiar el aspecto indicial de la representación –las hojas de hiedra moviéndose– frente al viento en sí mismo. La sección asociada al haiku 9 ofrece una solución de compromiso: arranca con una representación indicial del viento en las cuerdas que se transforma en una icónica en los metales, esta última como fondo para la representación indicial del cordón del estor en movimiento. Postulo que la elección de recursos musicales que inducen una representación icónica o indicial del viento en *Viento de otoño* fue variando según las intenciones expresivas de López López respecto de cada haiku o del encadenamiento diacrónico de estos: unas veces

8. La analogía con el ciclo temporal del día es igualmente rastreable en *Sortir vers la lumière du jour* (1978) de Grisey (Besada y Pagán Cánovas 2020, 148-149).

quiso resaltar el dinamismo intrínseco del viento y en ocasiones hizo prevalecer el proceso dinámico de los objetos sometidos a su acción.

3.6 Postludio: una conjetura intertextual

El haiku 52 menciona a un grillo, ya presente de manera implícita en la alusión al ruido de insectos en el haiku 49. A su vez, el último evento que emerge en la partitura son unos trinos sobreagudos de las flautas, los cuales se empastan con un fondo de armónicos en las cuerdas que recorre la totalidad de secciones vinculadas a los dos haikus señalados. El trino en las flautas y el uso persistente del *tremolo* en las cuerdas, así como el empleo de frecuencias sobreagudas, parecen apuntar hacia una mimesis respecto de los sonidos de los grillos. Sin embargo, pese al registro tan agudo alcanzado, el chirrido de estos insectos suele encontrarse en frecuencias por encima de los 3.000 hertzios (Hoy, Pollack y Moiseff 1982, 598). A dichas frecuencias sí llegan el piano, el arpa y la lira en la sección dependiente del haiku 49 (Figura 13). Sin embargo, las configuraciones melódico-rítmicas de estos instrumentos en el pasaje mostrado distan mucho de parecerse al sonido que los grillos efectúan durante la noche.

López López no es el único compositor que ha recurrido a los agudos de la flauta, del arpa, de la percusión y de las cuerdas para evocar a la fauna silvestre nocturna. Tras una referencia al atardecer, el número 100 de ensayo de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel abre con una acotación indicando "[m]úsica de insectos, de ranas, de sapos, risas de búhos, murmullos de brisa y los ruiseñores". Un fragmento de dicha escena de la fantasía lírica (Figura 14) guarda semejanzas notables a nivel de instrumentación con el pasaje de López López mostrado en la Figura 13. Esta semejanza y la referencia explícita a una noche de insectos en ambas obras me conduce a formular la hipótesis de una posible relación intertextual de alusión entre ellas.

The image shows a musical score for five instruments: Piccolo, Arpa, Piano, Lira, and Cuerdas. The tempo is marked as quarter note = 60. The Piccolo part features a trill with dynamic markings *sfz*, *f*, and *sfz simile*. The Arpa part also features a trill with *sfz*, *f*, and *sfz simile*. The Piano part includes a trill with *f*, *sfz*, *f*, and *sfz simile*, along with a 15th harmonic (*15^{ma}*). The Lira part features a trill with *sfz*, *f*, and *sfz simile*, and a 15th harmonic (*15^{ma}*). The Cuerdas part has a tremolo (*trem.*) with *pp* dynamics and a 5th harmonic (*5^{ma}*).

Figura 13 / *Viento de otoño* de López López, compás 163. Transcripción propia.

The image shows a page of a musical score for Maurice Ravel's 'L'Enfant et les sortilèges'. The score is for an instrumental ensemble and includes the following parts: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Flute with Piccolo (Fl. de émbolo), Cymbal (Plato), Triangle (Arpa), and Strings (Cuerda). The tempo is marked as quarter note = 60. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *mp*, *p*, *pppp*, and *pp*. There are also performance instructions like *sord.* and *sp*. A 6-measure rest is indicated for the Piccolo and Flute with Piccolo parts, and a 15-measure rest is indicated for the Harp part. The string part includes a *sord.* instruction and a *pp* dynamic.

Figura 14 / *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, desde un compás antes del 102 de ensayo, solo parte instrumental en sonidos reales. Transcripción propia.

4. Conclusiones y perspectivas

Viento de otoño me ha servido para evaluar la utilidad de las tres categorías de representaciones musicales de imágenes mentales que he definido en este artículo. A ese respecto, el estudio de caso ha hecho emerger dos aspectos que considero especialmente significativos. En primer lugar, cuando la fuente extramusical de partida es compleja, puede dar pie a la elaboración de representaciones musicales altamente sofisticadas. Gracias a la discriminación en distintas categorías de representaciones musicales, he podido distinguir en numerosos pasajes de *Viento de otoño* situaciones donde las diferentes categorías se superponían o se juxtaponían; así ocurrió por ejemplo en el análisis de la sección hermanada con el haiku 10, donde convergen una representación musical icónica a nivel tímbrico en los metales, una indicial a través del gesto instrumental en las cuerdas y una intermodal en los yambos del piano. Igualmente, he podido mostrar cómo el viento se traducía en distintas categorías de representación en función de su valor semántico en el seno de un haiku y de su ordenación temporal. En ausencia de las categorizaciones aquí propuestas, considero que habría sido notablemente más costoso el desentrañar estas intrincadas sutilezas en las prácticas creativas del compositor. En segundo lugar, la aproximación analítica desde estas categorías ha resultado eficiente para disipar dudas ante alguna contradicción encontrada en las fuentes autoanalíticas de López López. Así ocurrió en la solución de la ambigüedad entre los haikus 23 y 27 y sus respectivos

pasajes en *Viento de otoño*. Nótese, además, que este conflicto detectado pone en evidencia el sesgo inherente a cualquier descripción retrospectiva que ya fue recalado en la introducción.

Pese a las bondades subrayadas, el acercamiento a una partitura como *Viento de otoño* también ha dejado entrever ciertos límites en la categorización propuesta para las representaciones musicales. No parece descabellado que algunas de las imágenes mentales de quien haya leído mis comentarios analíticos difieran sensiblemente de las mías, y considere, por tanto, otras tipologías más apropiadas que las aquí propuestas. Se me podría reprochar que, en ocasiones, haya podido sesgar la información recabada en las trazas autoanalíticas desde mi interpretación subjetiva como receptor. Quizás el caso más controvertido a este respecto se halla en la representación del latido del corazón en el piano y en el bombo a partir de los haikus 11 y 23, que he categorizado desde la iconicidad y la intermodalidad. De acuerdo a mis definiciones, esta coordinación de categorías, aunque aludan separadamente al ritmo y a las frecuencias o alturas, podría ser tachada de inverosímil al entrelazar la que se restringe a la audición junto con la que obligatoriamente apela a una relación intermodal. Mi elección estaba en todo caso justificada desde la toma de consciencia cotidiana de mi propio ritmo cardíaco, ante todo táctil e interoceptiva, mientras que, si me solicitan evocar una imagen mental de mis latidos, yo recreo inmediatamente una imagen auditiva, por muy disímil que sea respecto del verdadero sonido del corazón. Como ya señalé en la sección metodológica del artículo, las imágenes mentales no solo son vestigios de una realidad percibida, sino que también pueden moldearse como fruto de nuestra imaginación.

Más allá de potenciales divergencias en las argumentaciones que he propuesto desde el estudio de caso, cualquier analista se hallaría desarmado en ausencia de la documentación completa del compositor a la que he tenido la fortuna de acceder. En su ausencia, parece poco probable alcanzar resultados ni tan siquiera próximos. Imaginemos la siguiente experiencia: se divide la partitura –o una grabación– de *Viento de otoño* en las secciones delimitadas por los haikus, y se proporcionan también estos últimos, aunque sin numeración ni orden. Se solicita a continuación a quien participe en este experimento que relacione, uno a uno, los poemas con las secciones de la obra. Vaticino que en un caso como el del haiku 29 y sus representaciones musicales icónicas de la campana y del suspiro, tan aisladas de otras interacciones en la partitura, el poema y su pasaje musical hermanado serían fácilmente puestos en relación por una persona que lea –o escuche– los fragmentos de la obra, sobre todo si tiene competencia analítica. Otras identificaciones directas, tanto por cierta reiteración de términos en los haikus como por una mayor vaguedad referencial de sus representaciones, se antojan, en cambio, bastante más complicadas.

De vuelta a las secciones de *Viento de otoño* en relación con los haikus 2 y 49, la escritura del piano y su relación heterofónica con el arpa y con los metalófonos son bastante similares en los dos pasajes. El haiku 2 hace referencia explícita a la luz solar mientras que el 49 alude indirectamente a un ambiente sombrío, nocturno. Propongo otra experiencia: hagamos escuchar ambos fragmentos, y preguntemos a quien los oiga que indique si le resultan musicalmente evocatorios de la claridad, de la oscuridad, o cada uno de ellos de una situación lumínica diferente. Este planteamiento es más cercano a las preocupaciones de la psicología empírica que a una tradición musicológica hermenéutica. Considero que hacia el primer dominio deben dirigir cada vez más su mirada la teoría y el análisis musical, sobre todo si se anhelan argumentos de calado desde el punto de vista de la recepción.

Bibliografía

- Antović, Mihailo, Jana Mitić y Naomi Benecasa. 2020. "Conceptual Rather than Perceptual: Cross-modal Binding of Pitch Sequencing is Based on an Underlying Schematic Structure". *Psychology of Music* 48(1): 84-104.
- Antović, Mihailo, Dusan Stamenković y Vladimir Figar. 2016. "Association of Meaning in Program Music: On Denotation, Inherence, and Onomatopoeia". *Music Perception* 34(2): 243-248.
- Arvin, Farshad, Shyamala Doraisamy y Ehsan S. Khorasani. 2011. "Frequency Shifting Approach Towards Textual Transcription of Heartbeat Sounds". *Biological Procedures Online* 13(7). Doi: 10.1186/1480-9222-13-7.
- Athanasopoulos, George y Mihailo Antović. 2018. "Conceptual Integration of Sound and Image: A Model of Perceptual Modalities". *Musicae Scientiæ* 21(1): 72-87.
- Baddeley, Alan D. y Graham Hitch. 1974. "Working Memory". *Psychology of Learning and Motivation* 8: 47-89.
- Bailes, Freya y Laura Bishop. 2012. "Musical Imagery and the Creative Process". En *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, editado por Dave Collins, 53-77. Farnham: Ashgate.
- Baillet, Jérôme. 2000. *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*. París: L'Harmattan.
- Barsalou, Lawrence W. 1999. "Perceptual Symbol Systems". *Behavioral and Brain Sciences* 22(4): 577-660.
- _____. 2008. "Grounded Cognition". *Annual Review of Psychology* 59: 617-645.
- Besada, José L. 2019a. "Math and Music, Models and Metaphors: Alberto Posadas' 'tree-like structures'". *Contemporary Music Review* 38(1-2): 107-131.
- _____. 2019b. "La prise de l'IRCAM? Spanish Composers Facing New Technologies". *Contemporary Music Review* 38(1-2): 206-224.
- _____. 2021. "Des diagrammes biogéochimiques à la partition: À propos de *Mineral Life et d'Early Life* d'Héctor Parra". En *Écrire comme composer: Le rôle des diagrammes*, editado por Franck Jedrzejewski, Carlos Lobo y Antonia Soulez, 47-64. Sampzon: Delatour France.
- Besada, José L. y Pedro Ordóñez Eslava. 2019. "¿Una historia de la música espectral española? Transferencias culturales transnacionales en el último cambio de siglo". *Acta Musicologica* 91(2): 168-189.
- Besada, José L. y Cristóbal Pagán Cánovas. 2020. "Timelines in Spectral Composition: A Cognitive Approach to Musical Creativity". *Organised Sound* 25(2): 142-155.

Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press.

_____. 2001. "A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century". *Poetics Today* 22(3): 551-605.

Casasanto, Daniel. 2014. "Experimental Origins of Mental Metaphors: Language, Culture, and the Body". En *The Power of Metaphor: Examining Its Influence on Social Life*, editado por Mark J. Landau, Michael D. Robinson y Brian P. Meier, 249-268. Washington: American Psychological Association.

Charalampos, Saitis y Kai Siedenburg. 2020. "Brightness Perception for Musical Instrument Sounds: Relation to Timbre Dissimilarity and Source-Cause Categories". *The Journal of the Acoustical Society of America* 148(4): 2256-2266.

Cheng, Wing fun y Hervé Collet, eds. 1990. *Le hôte, l'invité et le chrysanthème blanc: Haïkus d'automne*. París: Moudarren.

Croft, John. 2015. "Composition is Not Research". *Tempo* 69(272): 6-11.

Donin, Nicolas. 2013. "L'auto-analyse, une alternative à la théorisation?". En *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, editado por Nicolas Donin y Laurent Feneyrou, 1629-1664. Lyon: Symétrie.

_____. 2015. "Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-analysis". En *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, editado por Gerhard Nierhaus, 349-357. Berlín: Springer.

Dougherty, William P. 1993. "The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics". *Semiotica* 99(1-2): 163-184.

Dufourt, Hugues. 2014. *La musique spectrale: Une révolution épistémologique*. París: Éditions Delatour.

Eco, Umberto. 1975. *Tratatto di Semiotica Generale*. Milán: Edizioni Bompiani.

Eitan, Zohar y Renee Timmers. 2010. "Beethoven's Last Piano Sonata and Those Who Follow Crocodiles: Cross-domain Mappings of Auditory Pitch in a Musical Context". *Cognition* 114(3): 405-422.

Everett, Paul. 1996. *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, Gilles y Mark Turner. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Basic Books.

Fernández Prieto, Irune, Jordi Navarra y Ferrán Pons. 2015. "How Big is This Sound? Crossmodal Association Between Pitch and Size in Infants". *Infant Behavior and Development* 38: 77-81.

- Few, Arthur A., Alexander J. Dessler, Don J. Lathman y Marx Brook. 1967. "A Dominant 200-hertz Peak in the Acoustic Spectrum of Thunder". *Journal of Geophysical Research* 72(24): 6149-6154.
- Fineberg, Joshua. 2000. "Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music". *Contemporary Music Review* 19(2): 81-113.
- Gallace, Alberto y Charles Spence. 2006. "Multisensory Synesthetic Interactions in the Speeded Classification of Visual Size". *Perception and Psychophysics* 68(7): 1191-1203.
- Gaspar Grandal, Jacobo. 2020. *José Manuel López López: De la música de notas a la música de partículas*. Bayona: Dos Acordes.
- Goehr, Lydia. 2010. "How to Do More with Words: Two Views of (Musical) Ekphrasis". *British Journal of Aesthetics* 50(4): 389-410.
- Grisey, Gérard. 2008. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Editado por Guy Lelong. París: MF Éditions.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Holt, Robert R. 1964. "Imagery: The Return of the Ostracized". *American Psychologist* 19(4): 254-264.
- Hoy, Ronald R., Gerald S. Pollack y Andrew Moiseff. 1982. "Species-Recognition in the Field Cricket, *Teleogryllus oceanicus*: Behavioral and Neural Mechanisms". *American Zoologist* 22(3): 597-607.
- Hubbard, Timothy L. 2010. "Auditory Imagery: Empirical Findings". *Psychological Bulletin* 136(2): 302-329.
- Järveläinen, Hanna, Tony Verma y Vesa Välikämi. 2002. "Perception and Adjustment of Pitch in Inharmonic String Instrument Tones". *Journal of New Music Research* 31(4): 311-319.
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Karbusický, Vladimír. 1986. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Koelsch, Stefan. 2013. *Brain and Music*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Kosslyn, Stephen M. 1994. *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge MA y Londres: The MIT Press.
- Kosslyn Stephen M., William L. Thompson y Giorgio Ganis. 2006. *The Case of Mental Imagery*. Nueva York: Oxford University Press.

Kramer, Jonathan D. 1978. "Moment Form in Twentieth Century Music". *The Musical Quarterly* 64(2): 177-194.

Lakoff, George y Mark L. Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

López Cano, Rubén. 2011. *Música y retórica en el Barroco*. Berga: Amalgama.

López López, José Manuel. 1988. "Los límites del tiempo". *Pochiss. rall. Revista de música contemporánea* 4: 55-59.

_____. 1990. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

_____. 2008. "Texto análisis *Viento de otoño*" [documento inédito].

Marks, Lawrence E. 1974. "On Associations of Light and Sound: The Mediation of Brightness, Pitch, and Loudness". *American Journal of Psychology* 87(1-2): 173-188.

Monelle, Raymond. 1994. "Music and the Peircean Trichotomies". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22(1): 99-108.

Mountain, Rosemary. 2001. "Composers and Imagery: Myths and Realities". En *Musical Imagery*, editado por Rolf Inge Godøy y Harald Jørgensen, 271-288. Abingdon y Nueva York: Routledge.

Murail, Tristan. 2004. *Modèles et artifices*. Editado por Pierre Michel. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.

Ordóñez Eslava, Pedro. 2017. "Postespectralismo(s) musical(es) en la creación contemporánea española: (Su)pervivencias del último relato compositivo". *Revista de Musicología* 40(1): 195-220.

Pace, Ian. 2015. "Composition and Performance Can Be, and Often Have Been, Research". *Tempo* 70(275): 60-70.

Peñalba, Alicia. 2005. "El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música". *Trans: Revista Transcultural de Música* 9. Acceso: 24 de junio de 2021. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200912>.

Pérez Sobrino, Paula. 2014. "Meaning Construction in Verbomusical Environments: Conceptual Disintegration and Metonymy". *Journal of Pragmatics* 70: 130-151.

Reader, Ian. 2020. "Turning to Tourism in a Time of Crisis? Buddhist Temples and Pilgrimage Promotion in Secular(ized) Japan". En *Buddhist Tourism in Asia*, editado por Courtney Bruntz y Brooke Schedneck, 161-180. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Roads, Curtis. 1978. "Automated Granular Synthesis of Sound". *Computer Music Journal* 2(2):61-62.

- Rose, François. 1996. "Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music". *Perspectives of New Music* 34(2): 6-39.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco José. 2011. "Metonymy and Cognitive Operations". En *Defining Metonymy in Cognitive Linguistics: Towards a Consensus View*, editado por Réka Benczes, Antonio Barcelona y Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez, 103-124. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Russo, Frank. 2019. "Multisensory Processing of Music". En *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, editado por Michael H. Thaut y Donald A. Hodges, 212-234. Oxford: Oxford University Press.
- Schneider, Albert y Rolf Inge Godøy. 2001. "Perspectives and Challenges of Musical Imagery". En *Musical Imagery*, editado por Rolf Inge Godøy y Harald Jørgensen, 1-26. Abingdon y Nueva York: Routledge.
- Shepard Roger N. y Lynn A. Cooper. 1982. *Mental Images and Their Transformations*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Solomos, Makis. 2013. *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Spence, Charles. 2011. "Crossmodal Correspondences: A Tutorial Review". *Attention, Perception, and Psychophysics* 73(4): 971-995.
- Stockhausen, Karlheinz. 1957. "... wie die Zeit vergeht ...". *die Reihe* 3: 13-42.
- _____. 1963. "Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment". En *Texte zur Musik* vol. 1, Karlheinz Stockhausen, 189-210. Colonia: DuMont Schauberg y Stokhausen Verlag.
- Tarasti, Eero. 1989. "Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music". En *The Semiotic Web 1988*, editado por Thomas A. Sebeok, Donna J. Umiker-Sebeok y Evan P. Young, 445-459. Berlín, Nueva York y Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Téllez, José Luis. 2006. "La biología del sonido". En *Música presente: Perspectivas para la música del siglo XXI*, editado por José Luis Téllez y Andrew Ford, 117-132. Madrid: Fundación Autor.
- Theureau, Jacques y Nicolas Donin. 2006. "Comprendre une activité de composition musicale: les relations entre sujet, activité créatrice, environnement et conscience pré-réflexive". En *Sujets, Activités, Environnements: Approches transverses*, editado por Jean-Marie Barbier y Marc Durand, 221-251. París: Presses Universitaires de France.
- Vaggione, Horacio. 1996. "Articulating Microtime". *Computer Music Journal* 20(2): 33-38.
- _____. 2005. "Notes on Atem". *Contemporary Music Review* 24(4-5): 339-349.

Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.

Yuhua, OuYang y Yuan Ping. 2012. "Audible Thunder Characteristic and the Relation Between Peak Frequency and Lighting Parameters". *Journal of Earth System Science* 121(1): 211-220.

Zbikowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Nueva York: Oxford University Press.

_____. 2017. *Foundations of Musical Grammar*. Nueva York: Oxford University Press.

Anexo

Nº haiku	Poeta	Traducción al francés	Traducción al castellano	Localización	Compases
1	Ishu (1610-1684)	premier matin d'automne le pied s'en rend compte sur la véranda fraîchement lavée	<i>Primera mañana del otoño, el pie se da cuenta sobre la baranda frescamente lavada</i>	Partitura Poemario escaneado	1-15
2	Seibi (1748-1816)	le soleil matinal traverse les saules l'automne déja	El sol matinal atraviesa los sauces, el otoño ya	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	16-26
4	Taigi (1709-1772)	début de l'automne après le bain une sensation de lassitude	Principio del otoño, después del baño una sensación de laxitud	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	27-40
5	Shiki (1867-1902)	début de l'automne une carapace de cigale vient de tomber	Principio del otoño, un cascarón de cigarra acaba de caer	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	51 (2 páginas)
6	Buson (1715-1783)	début de l'automne dans une maison une lampe à la tombée du jour	Cazos y ollas brillan en la casa esta mañana de rocío	Partitura Poemario escaneado	52-65
7	Buson	casseroles et marmites dans la maison resplendissent ce matin de rosée	Cazos y ollas brillan en la casa esta mañana de rocío	Partitura Poemario escaneado	66-69
8	Kyoroku (1655-1715)	au septième mois d'abord sur les épis de millet le vent de l'automne	<i>Al séptimo mes primero sobre los granos de cereal, el viento de otoño</i>	Partitura Autoanálisis	70
9	Kakei (?-1716)	pas une seule feuille du lierre qui ne bouge le vent d'automne	Ni una sola hoja de hiedra que no se mueva, el viento de otoño	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	71-74
10	Ransetsu (1653-1707)	le cœur du vent d'automne quand bouge le cordon du store	El corazón del viento de otoño cuando mueve el cordón del estor	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	74-83

Tabla 1 / Correspondencias entre el poemario escogido por López López, la partitura de *Viento de otoño* y los documentos autoanalíticos. Las traducciones al español en letras normales son del propio compositor, y mias en caso de itálicas.

11	Kyoshi (1874-1959)	le vent d'automne dans mon cœur combien de montagnes et de fleuves ?	Viento de otoño en mi corazón cuántas montañas y ríos	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	84-94
12	Issa (1763-1827)	seul prenant mon repas le vent d'automne	Comiendo solo el viento de otoño	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	95-100
14	Raizan (1653-1716)	traversant les volets la silhouette de l'automne dans la vacillation de la lampe	Atravesando las celosías, la silueta del otoño en la oscilación de la lámpara	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	101-124
19	Bonchō (?-1714)	pas le moindre vent les feuilles de paulownia tombent	Ni el más mínimo viento, las hojas de paulonia caen	Autoanálisis Poemario escaneado	125 (más de 2 páginas)
21	Shiki	des glands roulent dans la véranda en bambou la tempête !	Las semillas ruedan en la baranda de bambú, ¡la tempestad!	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	126-127
22	Shiki	le petit tambour tombe de son support la tempête d'automne	El pequeño tambor cae de su soporte, la tempestad de otoño	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	128-130
23	Shiki	tempête d'automne la nuit glissant un livre le cœur agité	Tempestad de otoño, la noche, leyendo un libro, el corazón agitado	Autoanálisis Poemario escaneado	139-155
27	Bashō (1644-1694)	après la pluie les chrysanthèmes imperceptiblement se relèvent	Después de la lluvia los crisantemos imperceptiblemente se levantan	Autoanálisis Poemario escaneado	131-138
29	Yusui (1657-1723)	solitude d'automne je pousse un soupir au loin la cloche du temple	Soledad de otoño, lanzo un suspiro, a lo lejos la campana del templo	Partitura Autoanálisis Poemario escaneado	155-159
49	Shiki	Fixant un long moment mon ombre des cris d'insectes	<i>Fijando un momento largo</i> mi sombra, ruidos de insectos	Partitura Autoanálisis	160-171
52	Suio (S. XVII)	nuit d'automne rêves, ronflements et le criquet	Noche de otoño, sueños, ronquidos, grillos [<i>ly el grillo</i>]	Autoanálisis Poemario escaneado	172-189

Tabla 1 / (Continuación).

Un espacio feminizado desde sus orígenes: profesoras en el Conservatorio de Granada hasta la Guerra Civil Española (1921-1936)*

Helena Martínez Díaz

Universidad de Granada

helenam@ugr.es

Resumen

El Conservatorio de Música de Granada fue un espacio feminizado desde sus inicios, al contar con un elevado número de mujeres entre el alumnado y el profesorado que contribuyeron significativamente a hacer posible su primera andadura. Partiendo de esta premisa, en este trabajo se analiza el origen, formación y trayectorias de las primeras profesoras en este centro desde su creación en 1921 hasta 1936. Concretamente, se estudian las condiciones que propiciaron su incorporación a esta institución musical, teniendo en cuenta las características de sus itinerarios vitales y profesionales. Para ello se parte de la investigación directa de una amplia documentación administrativa y hemerográfica desde los enfoques de los Estudios de las Mujeres y de la Historia social y cultural, que permite descubrir y valorar la experiencia y contribución singular de estas profesoras. En último término, este estudio ofrece una visión inexplorada hasta ahora sobre la temprana profesionalización musical de las mujeres en la vida cultural de las ciudades españolas en las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: mujeres, música, profesoras, Conservatorio, Granada.

A Feminized Space Since its Origins: Teachers at the Conservatory of Granada Until the Spanish Civil War (1921-1936)

Abstract

The Conservatory of Granada was a feminized space from its beginnings, with many women among the student body and the teaching staff who contributed significantly to making its first steps possible. Based on this premise, this paper analyses its first female teachers' origin, training, and careers from its creation in 1921 until 1936. Specifically, we study the conditions that led to their incorporation into this musical institution, considering the characteristics of their life and professional itineraries. This research is based on extensive administrative and periodical documentation from the perspectives of Women's Studies and Social and Cultural History, allowing us to discover and evaluate these women teachers' unique experiences and

*Este artículo forma parte de la tesis doctoral actualmente en curso *La profesionalización musical de las mujeres en España: la Escuela de Música para Señoritas y el Conservatorio de Granada (1880 1936)* financiada a través de un Contrato FPU del Ministerio de Universidades del Gobierno de España.

contributions. Ultimately, this study offers a hitherto unexplored view of the early musical professionalization of women in the cultural life of Spanish cities in the first decades of the 20th century.

Keywords: Women, Music, Teachers, Conservatory, Granada.

1. Introducción: la profesionalización musical de las mujeres

El Conservatorio de Granada, fundado en 1921, contó entre sus primeros docentes con un elevado número de profesoras que contribuyeron a conformarlo y a hacer posible su andadura inicial. Araceli Bertuchi (Granada, 1891-1981), Pilar Lustau (Granada, n.1900), Damiana Alonso (Granada, n.1899), Rosario Alonso (Granada, n.1883), Consolación Cruz (Baena, Córdoba, n.1890) y Pilar Iglesias (Granada, n.1878), entre otras, formaron parte de los comienzos de esta institución musical granadina, cuya creación había estado durante décadas entre las aspiraciones de las élites culturales de la ciudad.

Esta institución fue heredera de una larga tradición musical de la que formaron parte distintas sociedades y centros educativos granadinos. Destaca, sin duda, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, creada en el año 1775 y cuya actividad musical sería uno de los antecedentes inmediatos del Conservatorio. A su Escuela de Música para Señoritas, creada en 1891, pertenecieron alumnas que, tras completar sus estudios musicales, conformarían una gran parte de los primeros cuadros docentes del Conservatorio. La creación de una Escuela de estas características tuvo relación con la demanda de este tipo de estudios entre las mujeres de la época. ¿Por qué comenzaban las mujeres esta formación? ¿Qué esperaban obtener tras finalizar los estudios?

A lo largo del siglo XIX, tal como señala Pilar Ballarín (1989), las mujeres formaron parte de las estrategias de la burguesía para el mantenimiento de su estatus, e incluso, de su promoción social. Por ello, su educación debía de adecuarse al rol que habrían de desempeñar en la sociedad burguesa, que incluía el dominio de habilidades que les permitiesen lucirse en los salones y espacios de sociabilidad, es decir, aquellas definidas como "de adorno". El brillo de las mujeres repercutía en el de la familia y, por tanto, en su reconocimiento social. Sin duda, muchas mujeres de las clases medias y altas iniciaron estudios musicales desde muy pequeñas por iniciativa de sus familias para completar este tipo de educación. Sin embargo, algunas encontraron en ellos una vía a la cual dedicarse profesionalmente y tener un proyecto de vida propio que les ofreciese sustento económico, reconocimiento público y participación en las redes culturales a partir de sus propias actividades (Hernández 2011).

Tal experiencia invita a un análisis específico que permita conocer las circunstancias sociales, culturales y de género que hicieron posible la presencia de las mujeres en los primeros cuadros docentes del Conservatorio. Aunque no hay estudios sobre las mujeres y la música en Granada para la época que estudiamos, sí existen investigaciones que analizan el proceso de incorporación de las mujeres a la educación general a lo largo del siglo XIX en España y las dificultades para cursar estudios superiores, pues no estaba permitido el acceso de las mujeres a la universidad sin pedir permiso a las autoridades académicas hasta 1910 (Ballarín 1989; Flecha 1996, 1998).

Trabajos pioneros como los de Joaquina Labajo (2019) sobre la educación y profesionalización musical de las mujeres, sitúan los años finales del siglo XIX e inicios del XX como una época crucial para el avance de su situación, destacando la ausencia y necesidad de estudios que profundicen en la educación musical femenina. En esta línea, Pilar Ramos (2003, 73-80) señala la creación de los primeros conservatorios europeos (París 1795, Praga 1811, Madrid 1830) como un punto de inflexión en la formación musical femenina que les facilitaría su profesionalización e, incluso, independencia económica a través del ejercicio de la docencia. Estas investigaciones sitúan un marco general de análisis sobre las mujeres y la educación musical de gran interés para el estudio que realizamos.

La presencia de las mujeres en los Conservatorios en España, en tanto, corresponde a una línea de investigación muy reciente y cuenta con estudios de referencia como el de Nieves Hernández (2011; 2019) sobre las mujeres en el Conservatorio de Madrid y su proyección laboral y social. La perspectiva de género también se ha incorporado en otras tesis y trabajos, como los realizados por María Pilar Flores (2016) sobre el Conservatorio de Málaga, o en algunas aproximaciones al alumnado femenino de otros Conservatorios del siglo XIX (Sánchez 2009).

Mención especial merece el Conservatorio de Sevilla cuyo origen presenta similitudes con el granadino al tener como antecedente la Academia de Música de la Real Sociedad de Amigos del País (Cansino 2014). Al igual que ocurrió en Granada, este centro se dedicó, durante sus primeros treinta años, a la enseñanza musical de las mujeres y de él egresaron profesoras tanto para la Academia de Música como para el Conservatorio de Sevilla, fundado en 1933. El trabajo de Cansino es de gran valor para este estudio pues aborda los reglamentos e impacto cultural que tuvo la actividad musical de esta Academia en Sevilla. Sin embargo, sorprende que siendo concebido como un centro femenino en su origen (la incorporación de hombres no sería efectiva hasta 1923), no se estudie desde una perspectiva de género que permita conocer la trayectoria de estas mujeres y su impronta tanto en la Academia como en el posterior Conservatorio.

En cuanto al Conservatorio de Granada, aunque no existe ningún estudio específico sobre las mujeres como alumnas o profesoras (cuestión que el presente trabajo viene a resolver, en parte), su presencia está constatada en la tesis de Rafael Cámara (2011), quien recoge los nombres de las profesoras, las asignaturas que impartieron y algunos de los cargos a los que lograron acceder desde su fundación en 1921 hasta 1948.

A nivel internacional hay estudios que destacan la alta presencia de mujeres en la enseñanza de distintas instituciones musicales. Destaca por su enfoque el trabajo de Lynn Sargeant (2004) sobre el Conservatorio de San Petersburgo fundado en 1912, en el que analiza la profesionalización musical bajo una perspectiva de clase, género y etnia, observando que la presencia de mujeres fue muy superior a la de hombres, lo que rompía con lo esperado para el proyecto de profesionalización musical del país en aquel momento.

Estos estudios ofrecen marcos de referencia teórica y metodológica, señalan el interés de esta línea de investigación tanto para la historia de las mujeres y de género, como para la historia social y cultural, y esbozan nuevas perspectivas de análisis para los estudios históricos y musicológicos.

La relación global de mujeres y música constituye una novedosa línea de investigación internacional que aúna la perspectiva de los Estudios de las Mujeres (Women's Studies), en los cuales se incorpora el género como categoría analítica (Scott 1986; Martínez 2021), y la de la investigación musicológica desde la perspectiva feminista (Ramos 2010), en la que este estudio se sitúa.

Con esta perspectiva teórica, la metodología utilizada incorpora igualmente el enfoque microhistórico que, enraizado en lo local (micro), aporta elementos que contribuyen a una perspectiva global. En esta línea son esenciales los estudios que aplican este enfoque para analizar las ciudades como ámbito de interacción de las prácticas musicales (Ginzburg 2016). Ello permite entender el hecho musical con una mayor complejidad, abordándolo con un enfoque crítico que permite realizar un análisis exhaustivo de las fuentes.

Las fuentes utilizadas para este trabajo han sido principalmente de archivo y hemerográficas. Se han consultado los archivos de la Universidad de Granada, el Histórico Provincial, el Histórico Municipal de Granada y el del Conservatorio de Granada, los cuales han dado una rica información sobre libros de matrículas, fichas personales de alumnas y cuadros docentes, libros de actas, etc. Una fuente fundamental ha sido la prensa granadina diaria de la época y la musical especializada a nivel nacional, que ofrece, asimismo, información relevante sobre el impacto social y la vida cultural de ambos centros, junto con referencias a profesoras y alumnas, y conciertos, entre otras informaciones de interés para este trabajo.¹

Siguiendo este enfoque entonces, nos adentramos en el estudio de las primeras profesoras del Real Conservatorio de Música de Granada, revisando su formación musical, las instituciones donde la alcanzaron, sus trayectorias y procesos de profesionalización, así como la feminización del Conservatorio y los desajustes entre dicha feminización en cuanto a su representación en los cargos directivos y la dirección masculina del mismo.

2. Rastreado los orígenes: la Escuela de Música de Señoritas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada

La notable presencia de profesoras en el Conservatorio de Granada tuvo su origen, fundamentalmente, en una institución singular, la Escuela de Música para Señoritas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, fundada a finales del siglo XIX. En ella se formaron musicalmente muchas jóvenes granadinas y de provincias cercanas, algunas de las cuales hicieron de la música su profesión. Su creación y trayectoria fueron clave en la formación musical de buena parte de las profesoras que conformaron los primeros claustros del Conservatorio.

El nacimiento de esta Escuela, así como la posterior fundación del Conservatorio, deben entenderse en el contexto social y cultural de la Granada de finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX. En estas décadas se desarrolló en Granada una intensa actividad cultural e intelectual. Músicos como Manuel de Falla, Ángel Barrios y Andrés Segovia, o poetas de la talla de Federico García Lorca, se dieron cita en la misma, participando de su vida musical,

1. Esta consulta se ha realizado a través de portales virtuales hemerográficos como la Biblioteca Virtual de Andalucía, la Biblioteca Nacional de España, etc.

de los cafés y tertulias y del movimiento asociativo que las promovía. A lo largo del siglo XIX proliferaron diversas sociedades y asociaciones que promovieron la música y la cultura en Granada (Vargas 2013), entre ellas, la Sociedad Económica de Amigos del País (1775) que impulsó la enseñanza profesional de mujeres en distintos ámbitos. De igual modo, cabe destacar la creación en 1839 del Liceo Artístico y Literario (Valladar 1992) que, entre otras artes, incluyó una sección dedicada a la música, y que solía organizar veladas culturales, literarias y musicales en las que se interpretaban obras de la época, habitualmente por parte de sus socios.² Otro de los centros de referencia fue el Centro Artístico, Literario y Científico, creado en 1885, cuya sección de Música promovió una intensa actividad durante las primeras décadas del siglo XX.³ La actividad de este centro corrió paralela a la de la Escuela de Música para Señoritas de la Real Sociedad, pues muchas de sus alumnas ofrecieron conciertos de canto o piano en sus salones.⁴ Esta actividad quedó reflejada, además de en la prensa diaria, en un boletín editado quincenalmente por esta entidad.⁵

En este ambiente surgieron otras asociaciones e instituciones que proporcionaron enseñanza musical, como la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II (1861) o la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica de Granada (1906), cuya refundación en 1921, bajo la dirección de Emilio Esteban Casares, propició la creación del Real Conservatorio de Música de Granada ese mismo año (Cámara 2010, 337-339).

Muchas de estas instituciones mostraron interés en la proyección y formación musical de las mujeres, pero fue la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada la única que creó una escuela de música específicamente para ellas.

En 1891 nació la Escuela de Música para Señoritas de la Real Sociedad Económica en Granada por el impulso de quien fue su director técnico, Emilio Moreno Rosales.⁶ La noticia la recogía *El Defensor de Granada* –principal periódico de la ciudad entonces– el 7 de julio de ese año cuando informaba de la creación de

[...] una nueva y completa Escuela de Música de la que formarán parte maestros reputados en unión de los que aquí la vienen desempeñando. A más del aumento

2. Estas veladas y certámenes solían quedar reflejados en la prensa de la época donde se nombraban los intérpretes y el programa interpretado. Los certámenes contaban además con libros de actas que recogían además de los programas y premios, los discursos pronunciados. Véase *Acta de la sesión pública celebrada en 31 de mayo de 1880 en el Liceo Artístico y Literario de Granada para adjudicación de premios*, Granada, imprenta Paulino Sabatel, 1880.

3. Su actividad cultural se verá reflejada diariamente en la prensa local. Encontramos varias veladas organizadas por el Centro Artístico de las que formarán parte en diversas ocasiones las hermanas Bertuchi cuyas trayectorias profesionales analizamos en el presente artículo. Véase Mendoza, Eduardo. 1913, “En el Centro Artístico. Una gran pianista del porvenir”, en *El Defensor de Granada*, 9 diciembre, 2.

4. “En el Centro Artístico. Concierto de piano por Pepita Bustamante”. 1930. *El Defensor de Granada*, 2da. edición, 18 de marzo, 2.

5. El boletín comenzó a ser publicado el 1 de octubre de 1886. Véase: *Boletín del Centro Artístico de Granada*. 1 de octubre de 1886.

6. Emilio Moreno es reconocido como el impulsor y director de esta Escuela desde sus inicios. Pero, al menos en sus primeros momentos, figuró como tal D. Celestino Vila, maestro de Capilla de la Catedral. Véase: “Miscelánea”. 1891. *El Defensor de Granada*, 19 de septiembre, núm. 4441, 1. La labor de Emilio Moreno fue de gran importancia para el desarrollo cultural de Granada de aquella época. Además de dirigir la citada Escuela, impulsó el Plan de Estudios de la Escuela de Música de la Real Academia de Bellas Artes de Granada inaugurada en 1905. La revista *Alhambra* lo reconoce como diplomático, escritor y músico distinguido. *La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras*. 1900. 13 de diciembre, núm. 71, 543.

de la enseñanza en solfeo y piano, se agrega la composición y la armonía y parecernos inútil el decir que la Escuela de Música de la Económica de Granada poco dejará que desear con la de nuestro Conservatorio.⁷

Nacía, además, como otra de las posibilidades de educación y formación que esta Sociedad ofrecía a las mujeres, como refleja la prensa de la época. Esta orientación fue recogida en diversos medios. *El Lábaro* decía:

La Sociedad Económica, venciendo los naturales obstáculos e inconvenientes, viene realizando en el trascurso de los años verdaderos prodigios en todo cuanto concierne a la educación de la mujer; y ha completado su obra con la escuela de música.⁸

La Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, creada en 1775, tuvo entre sus fines el desarrollo y mejora de la condición social y cultural de todas las capas sociales (Arias 2000, 2012; Castellano 1984). Uno de los grandes pilares de estas Sociedades fue, sin duda, la educación. De hecho, entre los objetivos de la Sociedad granadina figuraron la formación y búsqueda de salidas profesionales a las mujeres de las capas obreras y medias para lo que crearon un conjunto de escuelas orientadas a "proporcionar la cultura intelectual y moral necesaria a la mujer e instruir particularmente a las que aspiren a dedicarse a la enseñanza".⁹ En sus primeros momentos se creó una escuela de hilado de lino y cáñamo para niñas en el centro de la ciudad, otra de hilados de lana en el Albaicín –el antiguo barrio árabe–, en la década de los ochenta, por la que pasaron más de 300 alumnas, así como una tercera escuela en Maracena –un pueblo próximo a la ciudad–, que más tarde se trasladaría a la capital. Además, en 1882 las Escuelas de Institutrices, Comercio, Correos y Telégrafos de la ciudad contaban con 382 mujeres.¹⁰

El impacto social y cultural de todas estas escuelas creadas por la Sociedad Económica fue notable, como bien refleja la prensa local del momento al recoger sus numerosas actividades, especialmente la entrega anual de premios a las señoritas que se formaban en ellas, así como las veladas que organizaban. Es más, en cuanto a su Escuela de Música, su actividad superó los estrechos márgenes locales, apareciendo reseñada en periódicos y revistas musicales a nivel nacional como *La Ilustración Musical Hispano-Americana* de Barcelona, que publicó múltiples noticias sobre la Económica de Granada, reconociendo su importante contribución a la profesionalización musical de las mujeres.¹¹ Así, con motivo de la entrega de premios de las alumnas de piano, se publica en esta importante revista nacional una noticia en la que se describe la interpretación de las alumnas, señalando la enseñanza como una de las salidas laborales que les brindaba la formación en la Escuela:

7. *El Defensor de Granada*. 1891. 7 de julio, núm. 4313, 1.

8. *El Lábaro*. 1891. 2 de julio, núm. 123, 3.

9. "Nuevas enseñanzas". 1889. *El Defensor de Granada*, 29 de agosto, núm. 3323, 1.

10. "Noticias nacionales". 1882. *El Defensor de Granada*, 26 de noviembre, núm. 781, 3.

11. El 30 de septiembre de 1892 se explica en palabras del director de la Escuela de Música la organización de la misma, profundizando especialmente en sus exámenes y premios. Véase: Moreno, Emilio. 1892. "La Sociedad Económica de Granada". *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de septiembre, núm. 113, 139.

[...] las alumnas de la Escuela, distingüense sobre todas por su correcto mecanismo, serena y clásica dicción, buen sonido y elegancia en el fraseo. Seguramente el día no lejano que esas alumnas se dediquen á su vez á la enseñanza, han de recogerse los óptimos frutos que hizo germinar en Granada el Señor Moreno Rosales.¹²

En este contexto, y a partir del interés de la Económica por la música y su enseñanza, la Escuela de Música para Señoritas de la Económica de Granada sería crucial en la formación y profesionalización musical de muchas jóvenes. En España esta es la única escuela de música exclusiva para mujeres, en cuanto a su denominación y estado actual de la investigación. Aunque existieron escuelas de música ligadas a las Sociedades Económicas de otras provincias como Sevilla (Cansino 2014), Santiago de Compostela (Freitas 2016), Jaén (Martínez 2000), País Vasco (Bagüés 1988) o Valencia (Ranch 1989), ninguna de ellas se dedicó exclusivamente a la formación musical de las mujeres, lo que convierte a la Escuela de Música para Señoritas de Granada en una institución singular y de gran interés para la vida musical de las ciudades y la historia de las mujeres en España.

Con la intención de asemejarse a un conservatorio, esta Escuela se dotó de un funcionamiento que permitiese una educación musical de alto nivel a las jóvenes que aspiraban a ello y decidían terminar sus estudios y validarlos en los conservatorios oficiales. Pero también pasaron por esta Escuela otras jóvenes que solo buscaban una formación musical “de adorno” que completase una educación “distinguida”, por lo que habitualmente no terminaban los estudios, o no los validaban oficialmente, o bien no llegaban nunca a ejercer la profesión. Su Reglamento Orgánico fue aprobado en 1917, pero conocemos su funcionamiento inicial a través de los libros de actas en los que se recogen las clases ofrecidas, profesorado, horarios y criterios de exámenes, y de las noticias de prensa en las que se detallaba su organización.¹³ Desde el principio, las asignaturas impartidas fueron Solfeo, Piano, Canto, Armonía y Composición.¹⁴ Es llamativo que esta última asignatura, habitualmente adscrita a los varones a lo largo de la historia, sea ofrecida en la Escuela desde su creación en 1891, pues rompe el patrón de género tradicional que impedía acceder a las mujeres a la Composición, hecho que se mantuvo generalmente a lo largo del siglo XIX en los principales Conservatorios.¹⁵ Sin embargo, sorprende que en el Reglamento de 1917, en el que se describía con claridad el objeto de la misma, no se señalase la asignatura de Composición (la cual se seguía ofertando según se recoge en los libros de actas de la Escuela)¹⁶ sino únicamente aquellas “más importantes para la mujer”:

12. Más adelante se publican los resultados de los primeros exámenes. Mendoza, Eduardo. 1892. “Los exámenes y la velada literario-musical de la Sociedad Económica de Granada”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 diciembre, núm. 118, 179.

13. “La sociedad económica de Granada”. 1892. *El Defensor de Granada*, 11 de octubre, núm. 5082, 1.

14. “Cuadro general de las enseñanzas que costea esta Sociedad, y Profesorado que ha de desempeñarlas durante el curso de 1891 a 1892”. 1891. Granada: Imp. Vda. e hijos de P.V. Sabatel. Recurso online disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/8231>.

15. Desde su creación en 1795 y hasta 1861, en el Conservatorio de París no estuvo permitido el acceso de las mujeres a la asignatura de Composición (Ramos 2003, 55). Un caso significativo fue el del Conservatorio de Madrid, estudiado por Nieves Hernández (2019), el cual permitió desde su creación cursar la asignatura a su alumnado femenino.

16. Archivo de la Universidad de Granada [AUG] (Granada), Libros de Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada (1924-1934), Leg. 4304, “Acta de la Junta de Gobierno, de 12 de noviembre de 1928”, 106r.

[...] la enseñanza de la música en sus ramas más importantes para la mujer, como son: Solfeo, Piano, Violín, Canto Coral y Armonía, con sujeción a los Programas oficiales del Conservatorio de Madrid.¹⁷

Esta declaración pone de relieve la dicotomía que se dio en la Escuela entre ofrecer una educación de adorno que cumpliera con el discurso de género tradicional, tal y como se refleja en este fragmento del Reglamento, y las posibilidades que se dieron en la práctica, al ofrecer una formación musical de alto nivel que habilitase a las mujeres que así lo quisieran a ejercer profesionalmente la música.

De este modo, la Escuela tomaba como modelo para su organización el Conservatorio de Madrid, como harán también otros centros musicales en las ciudades españolas, con la finalidad de que las alumnas tuvieran el nivel adecuado para realizar el examen oficial en aquel centro.

Aunque la Escuela fuese exclusivamente para mujeres, el profesorado estuvo formado inicialmente por hombres, si bien el artículo décimo del citado Reglamento señalaba la intención de feminizar el claustro de profesores a través de aquellas alumnas de la Escuela que hubiesen finalizado sus estudios y reuniesen determinadas condiciones:

Las vacantes que ocurran en el Profesorado se proveerán a petición de parte y por rigurosa antigüedad entre las alumnas de la Escuela que al terminar la Carrera hayan obtenido el Premio correspondiente, siendo preferidas, en igualdad de circunstancias, las que hubieran revalidado sus estudios en el Conservatorio de Madrid y obtenido el Título de capacidad.¹⁸

La referencia del Conservatorio de Madrid se observa igualmente en los criterios de acceso de las alumnas, pues aquellas de nuevo ingreso que procedían de otras enseñanzas necesitaban un examen para matricularse en el curso que les correspondiese, a excepción, como indica el artículo sexto del Reglamento, de aquellas que procedieran del citado Conservatorio. El grado de exigencia para aquellas que quisiesen optar a premio queda patente en su tercer capítulo dedicado a las alumnas, pues solo aquellas que obtuviesen la calificación de sobresaliente podrían optar a la oposición del premio. El Premio Fin de Carrera era mucho más difícil de conseguir, pues en las asignaturas de Piano y Violín no solo se concedía un único premio, sino que era necesario haber obtenido nota de sobresaliente a lo largo de todos los años en la escuela. Con ello se pone de relieve que el objetivo de esta escuela era superar la enseñanza de adorno para las mujeres, con un alto grado de exigencia que pretendía proporcionar una posibilidad profesional para aquellas que completasen sus estudios.

El repertorio que las alumnas interpretaban en las clases, especialmente en los últimos cursos, llegó a ser de gran nivel y exigencia técnica. A través de las noticias en prensa diaria en las que se solían detallar las obras interpretadas en los conciertos de alumnas o de las partituras conservadas en archivos familiares,¹⁹ podemos rastrear el repertorio que estas solían aprender.

17. AUG (Granada), Libros de Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada (1912-1923), Leg. 4303, "Acta de la Junta de Gobierno, de 7 de septiembre de 1917", 139-143.

18. AUG (Granada), Libros de Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada (1912-1923), Leg. 4303, "Acta de la Junta de Gobierno, de 7 de septiembre de 1917", 141.

19. Tras consultar el legado de Rosario Bertuchi ubicado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía [CDMA]

Según la noticia recogida en *El Defensor de Granada* acerca de los exámenes y premios de la Escuela en el curso 1903-1904,²⁰ vemos como la alumna de último curso, Araceli Bertuchi, interpretó el primer movimiento del *Concierto en Mi menor* de Chopin y *La fileuse* de Joaquin Raff, ambas obras de gran nivel técnico. Esta noticia es muy significativa pues nos muestra el alto nivel musical con el que las alumnas terminaban sus enseñanzas en la Escuela y que les permitía situarse en igualdad de condiciones con el Conservatorio de Madrid en el que, como veremos, varias alumnas pudieron oficializar su título.²¹

La proyección social y cultural de la Escuela de Música para Señoritas fue, sin duda, muy destacada, tanto por el número de jóvenes que se matriculaban, como por la actividad cultural desarrollada. En el primer curso 1891, la Escuela de Música contaría con un total de 18 alumnas matriculadas en las asignaturas de Piano (15) y Canto (3) junto a otras 48 mujeres que, sin cursar una especialidad instrumental, se matricularían de forma libre en la asignatura de Solfeo.²² Desde su creación organizó y participó en distintos eventos culturales a los que solían asistir autoridades y miembros destacados de la sociedad como los actos de apertura de curso o exámenes y premios de la Escuela (Figura 1). *El Defensor de Granada*, junto a otros diarios locales, solían indicar el nombre de las alumnas y profesoras que participaban en esos actos, así como quién obtenía cada uno de los premios, lo que permite identificar los nombres y trayectorias de alumnas que luego formaron parte de la plantilla del profesorado del Conservatorio de Granada.



Figura 1 / Diploma de la Escuela de Música para Señoritas de la Económica de Granada a la Señorita Concepción Bañón García. Fuente: Archivo personal Jesús Bañón.

(Granada), hemos localizado un gran número de obras que pertenecieron en su mayoría a Rosario Bertuchi junto a otras partituras que debieron pertenecer a sus otras dos hermanas, Araceli y Rosa. Entre otras obras para piano destacamos por su alto nivel técnico las siguientes piezas: *Fantasia cromática y fuga en Re menor* de Johann Sebastian Bach, las mazurkas de Frederic Chopin (op. 7, nro. 1), el *Preludio y fuga* de Cal Czerny (op. 400) o la *Suite espagnole nro.1* de Isaac Albéniz.

20. "En la económica". 1904. *El Defensor de Granada*, 26 de mayo, núm. 13237, 1.

21. Madrid fue el único centro oficial en España en el que se podían validar los estudios hasta 1911, año en el que el Conservatorio de Valencia obtendría la oficialidad según el Real Decreto de 1905 que permitía la incorporación de otros centros musicales del país al Conservatorio de Madrid. El siguiente Conservatorio en obtenerla sería el de Córdoba en 1922 (Cámara 2011, 267).

22. "Sesión pública de apertura de curso de sus enseñanzas celebrada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada en 4 de octubre de 1891". 1891. Granada: Imp. de la Vda. é Hijos de P. V. Sabatel. Recurso online disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/27826>.

Tal y como promovía el Reglamento de 1917, algunas de las mujeres que estudiaron en la Escuela de Música para Señoritas de la Económica siguieron una vía de profesionalización musical orientada hacia distintos ámbitos: profesoras de música en la misma Escuela –como Araceli Bertuchi (n. 1891)–;²³ profesoras de la Escuela Normal de Maestras de Granada –es el caso de Pilar Iglesias–;²⁴ o impartiendo clases particulares en academias privadas o en los propios domicilios –como hizo Rosario Bertuchi (n. 1893), hermana de Araceli.–²⁵ Además, en el caso que estudiamos, algunas de las más destacadas alumnas y profesoras de la Escuela pasaron a formar parte de los primeros claustros del Conservatorio como sería el caso de Consolación Cruz o Carmen Santaolalla (n. 1879).

Otra de estas alumnas destacadas fue Pepita Bustamante (n. 1906) (Figura 2), quien, tras iniciar sus estudios de piano en la Escuela de Música de la Sociedad Económica, completó su formación en Barcelona y luego Madrid bajo la tutela de Pilar Fernández de la Mora (Hernández 2011, 23-24) y volvió a Granada en el año 1929 como profesora del Conservatorio. Además, como intérprete, obtuvo en el año 1930 el primer puesto de los Premios Barranco de la Sociedad Filarmónica de Málaga (Gómez 2004, 89), uno de los premios de piano más prestigiosos en los que competían jóvenes pianistas andaluces de ambos sexos (Flores 2015). Este triunfo se reflejó en la prensa local como un orgullo y un mérito para la vida cultural de Granada:

Pepita Bustamante es una hija de Granada, digna de una de esas preeminencias bien tenidas por sus méritos excepcionales, demostrados tiempo ha y precisamente ahora en Málaga, obteniendo por unanimidad el premio Barranco, y esta mi charla sólo la encamino a noticiar su triunfo. [...] Superando a diez y nueve concursantes (dos preparados en París), obtiene el primer lugar y como las buenas; por unanimidad del jurado calificador y en desbordante aclamación del público.²⁶



Figura 2 / Pepita Bustamante a los trece años en Biblioteca Virtual de Castilla la Mancha. Fuente:

Autopista Madrid-Cuenca-Valencia, 1927. Bibliografía

23. "Miscelánea. En la Económica". 1912. *El Defensor de Granada*. 31 de mayo, núm. 15971, 1.

24. AUG (Granada), M D 129 Principal Caja 05051 / 021, "Expediente personal de Pilar Iglesias de la O".

25. En 1908 inauguró un aula de música en el Colegio Nuestra Señora para señoritas con sede en la calle Coches número 5. Véase: "Exámenes". 1908. *Gaceta del Sur*, 27 de diciembre, núm. 229, 1.

26. "De música. Un rato de charla con Pepita Bustamante". 1930. *El Defensor de Granada*, 23 de octubre, núm. 27165, 3.

Sin duda, los treinta años que distan entre la creación de la Escuela de Música para Señoritas de la Sociedad Económica de Granada (1891) y el Conservatorio (1921) constituyen un período excepcional de instrucción musical profesionalizada para mujeres, confiriéndoles un alto nivel de formación y experiencia docente, que suponen la base fundamental y “feminizada” del Conservatorio de Granada.

3. Las mujeres en la constitución del Conservatorio de Granada: alumnas y profesoras

El 10 de diciembre de 1921 se fundaba el Real Conservatorio de Música Victoria Eugenia, recibiendo el oficio del rey Alfonso XIII que lo distinguía como “Real”.²⁷ Como señala Rafael Cámara (2011), de su creación formaron parte distintas asociaciones, centros docentes e instituciones culturales. Sin duda, la Escuela de Música de Señoritas fue una de las instituciones precursoras de su aparición, por lo que ya en la conformación inicial del Conservatorio, destacó la presencia de las mujeres como alumnas y profesoras. Este hecho nos permite reflexionar sobre la feminización original del centro y sobre el rol que las mujeres ocuparon en la naciente institución musical.

3.1. Un alumnado en feminización creciente

Desde su fundación, si consideramos el alumnado del primer curso del Conservatorio (1921-1922), de un total de 71 matriculados, cuarenta fueron mujeres, es decir, el 56,34% del total según los datos extraídos a partir del *Libro de Matrículas (Curso 1921-1922)* recogido en Cámara (2011, 1342-1344). Esta tendencia se mantuvo a lo largo del período que nos ocupa, llegando incluso a ser un número y proporción mayor en los siguientes cursos. Como puede observarse en la Figura 3, entre 1922-1932 hubo 746 alumnos matriculados de los cuales 566 fueron mujeres, es decir, el 75,87% del alumnado durante los diez primeros años (Cámara 2011, 592).

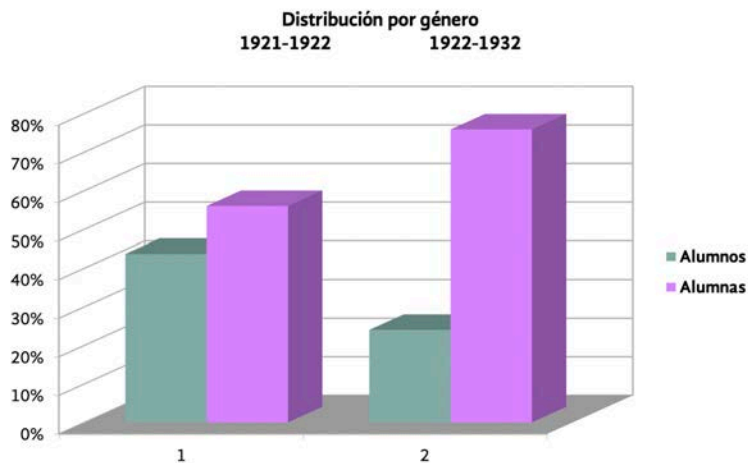


Figura 3 / Gráfico de distribución de género del alumnado del Conservatorio de Granada (1922-1932).

27. “Sociedad Filarmónica”.1921. *Gaceta del Sur*, 15 de diciembre, núm. 5779, 1.

Sin embargo, esta presencia de mujeres en el Conservatorio apenas se tradujo en cambios en los modelos de enseñanza. Según el plan de estudios, había asignaturas exclusivamente para hombres y para mujeres, aunque esta diferenciación fue disminuyendo con el tiempo. En un principio las especialidades para el alumnado masculino fueron Viento-madera y Cuerda, mientras que para las mujeres fueron únicamente Piano, Violín y Arpa. Sin embargo, según recoge Cámara, hubo alumnos que recibieron las enseñanzas de Piano desde los primeros cursos al igual que alumnas que cursaron especialidades de cuerda como Guitarra, Bandurria o Laúd (Cámara 2011, 524). Ahora bien, no se constata que hubiese diferencias en los contenidos de las materias impartidas para cada grupo.

Tras analizar el libro de matrículas del primer curso académico 1921-1922 (ver Figura 4), vemos que la especialidad de Piano fue la más feminizada. De un total de dieciocho matrículas, quince de ellas fueron de mujeres, suponiendo el 83,33% del total del alumnado matriculado en esta especialidad. La siguiente especialidad con mayor presencia de alumnas fue la de Canto (80%), seguida de la asignatura de Solfeo (65,85%). Por otro lado, al menos durante este primer curso, la especialidad de Violín fue cursada exclusivamente por hombres y, tras ella, la especialidad con mayor presencia de alumnado masculino fue Guitarra (69,23%), seguida de Bandurria (66,67%), quedando Flauta, como ya se especificaba en el plan de estudios, exclusivamente disponible para varones.

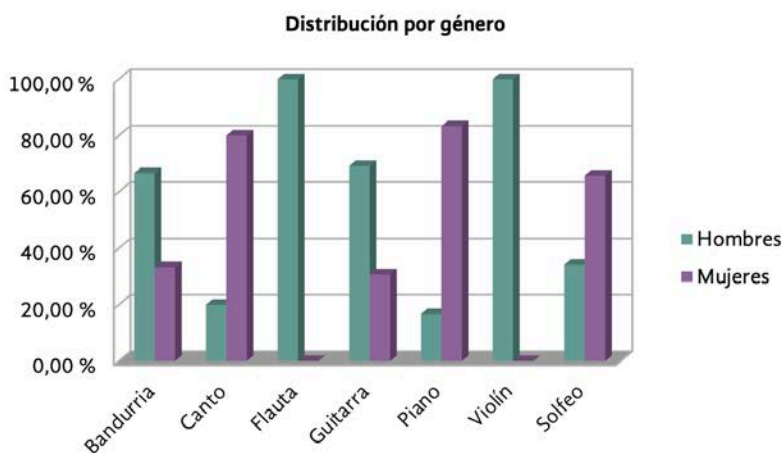


Figura 4 / Gráfico de distribución de género de acuerdo a asignaturas, Conservatorio de Granada (Curso 1921-22).

Como vemos, en la distribución de instrumentos por género destaca la altísima presencia de mujeres tanto en Canto como en Piano, herencia, sin duda, de la práctica musical de salón del siglo XIX en la que las mujeres tuvieron un evidente protagonismo. Eran comunes las veladas en los salones de las casas aristócratas y burguesas donde se cantaba, bailaba e interpretaban piezas para piano e instrumentos de cuerda, actividad que se extendió durante las primeras décadas del siglo XX (Alonso 1993, 168-169). Estos espacios –domésticos– favorecían la presencia de mujeres intérpretes, llegando así el piano y el canto a formar parte de la educación de adorno que solían recibir las jóvenes de clase media y alta (Labajo 1981, 23-25).

El Conservatorio granadino siguió la tendencia observada en otros conservatorios, como el de Madrid (Hernández 2019), de una presencia importante en sus inicios de alumnas tanto en

el porcentaje de matrícula como en las asignaturas de Piano, Solfeo y Canto. Sin embargo, la feminización del de Granada en su primera década, fue mucho más alta que la del de Madrid, tanto en el porcentaje de matrícula de alumnas, como en las asignaturas mencionadas.²⁸ Somos conscientes de la diferencia de casi un siglo entre los inicios de ambos, lo que pudo influir en la mayor feminización del Conservatorio granadino, pero también es válido considerar otros factores, como la intensa vida musical en torno a la Escuela de Señoritas de Granada que fue, como ya hemos señalado, una cantera de alumnas y profesoras del Conservatorio.

3.2. Las profesoras en los claustros del Conservatorio entre 1921 y 1936: trayectorias profesionales

La elevada presencia de mujeres en los primeros claustros del Conservatorio de Granada también tiene su origen en la Escuela de Música de la Económica de Granada. El número de profesoras que recibieron su formación completa o parcialmente en dicha institución fue muy elevado, especialmente, durante los primeros años de funcionamiento del Conservatorio. La siguiente tabla muestra las profesoras del primer cuadro docente del Conservatorio de Granada,²⁹ indicando las que recibieron su formación musical en la Escuela de Música para Señoritas y si disponían de título oficial del Conservatorio de Música de Madrid u otro que le proporcionase la oficialidad de sus estudios.

Nombre	Estudia en la Escuela de Música de Granada	Título oficial
Araceli Bertuchi	Sí	Sí (Madrid)
María Moreno	No	Sin referencias
Pilar Lustau	Sin referencias	Sin referencias
Carmen Franco López	Sí	Sin referencias
Carmen Santaolalla	Sí	Sí (Madrid)
Concepción Rodríguez ³⁰	No	Sin referencias
Consolación Cruz	Sí	Sí (Córdoba, 1928)
Consuelo Sánchez Gerona	Sí	Sin referencias
Damiana Alonso	Sí	Sí (Madrid, 1926)
Dolores Rodríguez Soto	Sí	Sin referencias
Elvira Ruiz Vallecillos	No	Sin referencias
Pilar Iglesias	Sí	Sí (Madrid, 1894)
Rosario Alonso	Sí	Sí (Madrid, 1927)

Tabla 1 / Profesoras 1º Cuadro Docente Conservatorio de Granada.

28. Aunque no está disponible la estadística de los primeros diez años del Conservatorio de Madrid, sus siguientes décadas dan una media en torno a un 40% de alumnas frente al casi 76% del Conservatorio de Granada (Hernández 2019, 55). Por otro lado, el Conservatorio de Zaragoza (1890), presentó en su primer año una matrícula femenina de un 56% la cual ascendió hasta un 60% en su siguiente año en el que destacó, al igual que en el Conservatorio granadino, una mayor presencia de mujeres en las asignaturas de Piano y Solfeo que en la de Violín (Sánchez 2009, 4-6).

29. "Primer Cuadro Docente. Real Conservatorio Victoria Eugenia". 1922. *Gaceta del Sur*, 7 de abril, núm. 5871, 1.

30. Concepción Rodríguez aparecerá solo en el primer cuadro docente como profesora de Orfeón y luego dimitió.

En el curso siguiente (1922-1923) disminuyó la plantilla, tanto en profesorado masculino como femenino. Algunas de las profesoras del anterior cuadro no continuaron, mientras que las que aparecen ya en el segundo cuadro docente permanecieron en el Conservatorio varios cursos (Cámara 2011, 376).

Nombre y apellidos	Estudia en la Escuela de Música de Granada	Título oficial
Rosario Alonso	Sí	Sí (Madrid, 1927)
Pilar Lustau	Sin referencias	Sin referencias
Pilar Iglesias	Sí	Sí (Madrid, 1894)
Carmen Santaolalla	Sí	Sí (Madrid, ¿1906?)
Consolación Cruz Martínez	Sí	Sí (Córdoba, 1928)
Consuelo Sánchez Gerona	Sí	Sin referencias
Manuela Uclés Garrido	No	Sin referencias

Tabla 2 / Profesoras 2º cuadro docente Conservatorio de Granada.

Así, de las trece profesoras que formaron parte del primer cuadro docente del Conservatorio, al menos nueve de ellas se educaron musicalmente en la Escuela de Música de la Sociedad Económica de Granada, lo que supone casi el 70%.

Si consideramos a todas las profesoras del Conservatorio de Granada en el período que nos ocupa (1921-1936), se comprueba que un número bastante elevado recibió su educación musical completa o parcialmente en la Escuela de Música de la Sociedad Económica. De las 32 profesoras, según hemos podido comprobar, que formaron parte de la plantilla del profesorado a lo largo de este período, al menos diecinueve fueron alumnas de la Escuela de Música para Señoritas, correspondiente a casi el 60% de las profesoras en el período estudiado.

Nombre	Apellido
Mercedes	Agudo Ruiz
Damiana	Alonso
Rosario	Alonso
Joaquina	Alonso Gómez
Araceli	Bertuchi
Josefa (Pepita)	Bustamante Garés
Consolación	Cruz Martínez
Angustias	Cruz Martínez
Francisca de P.	Alonso Gómez
Carmen	Franco López
Pilar	Iglesias de la O
Adelaida	Navarro Romero
Rosario	Navarro Romero
Dolores	Rodríguez Soto
Consuelo	Sánchez Gerona

Carmen	Santaolalla
Ascensión	Santiago L. De Guevara
Ana	Tarifa Rodríguez
Natividad	Villarejo

Tabla 3 / Profesoras del Conservatorio que formaron parte de la Escuela de la Sociedad.

Por otro lado, tras analizar la plantilla del profesorado en su totalidad, se advierte una alta presencia de profesoras (ver Figura 5). Ese primer cuadro docente (1921-1922) estuvo compuesto por 31 docentes de los cuales trece fueron profesoras, es decir, más del 40% de la plantilla del profesorado. El segundo cuadro docente disminuye su plantilla contando con un total de veintidós docentes, de los cuales siete fueron profesoras, esto es, casi el 32% de la plantilla. Tal como sucedió con el alumnado, la presencia de mujeres como profesoras titulares fue un factor peculiar del Conservatorio granadino frente a su escaso número inicial en otros Conservatorios estudiados.³¹ Sin duda, su trayectoria previa como profesoras en la Escuela de Música de Señoritas fue un elemento decisivo para su incorporación como profesoras del Conservatorio. Esto revela la importancia que tuvo este espacio en la formación musical de mujeres y en su proyección profesional.

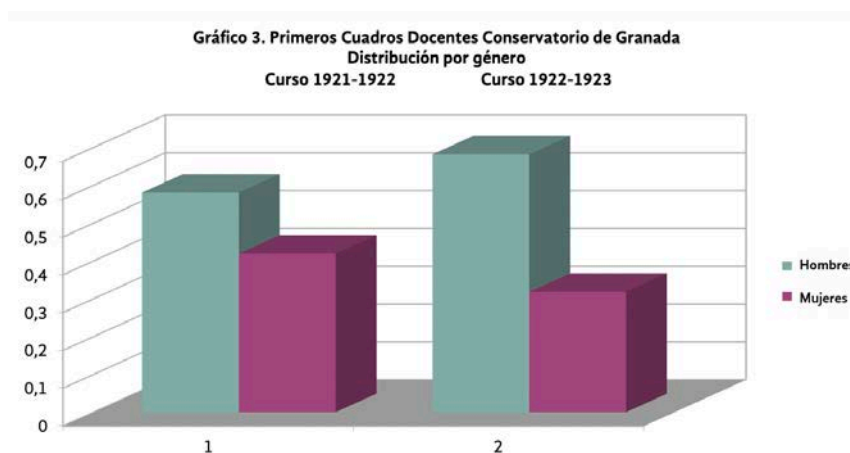


Figura 5 / Primeros cuadros docentes Conservatorio de Granada.

Durante los primeros años de funcionamiento del Conservatorio se produjo un incremento en el número de alumnos y, con ello, la necesidad de disponer de un profesorado que atendiese adecuadamente esta demanda. Uno de los factores determinantes a la hora de contratar nuevo personal docente era el expediente de méritos, pues la Junta de Patronato, que rigió el Conservatorio durante sus primeros años, pretendía contar con una plantilla de gran calidad

31. En los primeros años del Conservatorio de Madrid solo hubo dos profesoras titulares en la asignatura de Arpa (Hernández 2019, 177). Del mismo modo, el Conservatorio de Málaga (fundado en 1880) solo contó con la presencia de tres profesoras durante sus primeros diez años de funcionamiento (Flores 2016, 150-155), por lo que la masculinización del profesorado de estos Conservatorios fue bastante elevada durante sus primeras décadas.

para solicitar la oficialidad de los estudios (validez académica),³² requisito exigido en el Real Decreto del 16 de junio de 1905.³³ Se volvió, pues, indispensable que el profesorado tuviese título en el Conservatorio de Madrid, ya sea de haber cursado la especialidad o de capacitación:

Que todo el Profesorado encargado de las enseñanzas de Solfeo y las elementales de Piano y Violín, así los numerarios como sus auxiliares respectivos, tengan aprobados en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid todos los estudios de la especialidad, o hayan demostrado su capacidad en oposición especial, o por los premios obtenidos en los concursos en el Conservatorio Nacional o en otros de autoridad universalmente reconocida.³⁴

Este requisito condicionó la contratación y permanencia del profesorado femenino en los siguientes años pues las enseñanzas de Piano, Solfeo y Violín fueron cursadas e impartidas en su mayoría por mujeres. Así, al observar la evolución de las profesoras en los claustros de estos años, vemos que un gran número de ellas fueron obteniendo los títulos que las capacitaban en el Conservatorio de Madrid pues, posiblemente, les fuese exigido para su continuidad en el Conservatorio granadino. En los documentos relativos a la obtención de la validez oficial de sus estudios en el año 1948, se recogen los currículos de los profesores del centro en los que se indicaba su formación y dónde obtuvieron el título de capacitación.³⁵

La contratación de profesorado se hacía previa solicitud de los interesados y esta era valorada por la Junta del Patronato que establecía los requisitos de acceso. Las solicitudes solían acompañarse de una declaración de su experiencia previa y documentos de titulación, y los procedimientos para ocupar una plaza consistían en un concurso-oposición o libre designación. Los primeros procedimientos solían ser por libre designación, pero, a partir de 1924, se estableció como obligatorio hacerlo por concurso-oposición (Cámara 2011, 551-556).

El primer ejercicio del que se tiene referencia fue, precisamente, para la convocatoria de una plaza de profesora de Piano en el año 1926. Formaron parte del tribunal como único jurado las profesoras Carmen Santaolalla y Pilar Iglesias, ambas profesoras de piano del Conservatorio desde 1921, y las opositoras fueron Mercedes Agudo Ruiz, Rosario Navarro Romero y María Luisa Pérez Tolosa. No hay referencias sobre cómo se resolvió el ejercicio, pero sí tenemos constancia de que las dos primeras acabaron formando parte de la plantilla del profesorado en los años siguientes, siendo Mercedes Agudo la que obtendría la plaza, pues Rosario Navarro participó en el siguiente concurso para una plaza de Solfeo, a la que accedió (Cámara 2011, 551-556).³⁶ Si estudiamos el resto de las contrataciones, resulta excepcional la

32. El Conservatorio estuvo dirigido en sus inicios por la Sociedad Patronal, encargada de aprobar el Reglamento y nombrar el profesorado, entre otras funciones. A partir de 1931 pasó a ser dirigido por el nuevo Patronato del Conservatorio de Granada. A pesar de sus continuos intentos, el Conservatorio granadino no obtendría la oficialidad hasta 1948. Véase: "Decreto de 14 de mayo de 1948". *Boletín Oficial del Estado*, núm. 144, 23 de mayo de 1948, 2.068.

33. Real decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid. "Real Decreto del 16 de junio de 1905". *Gaceta de Madrid*, núm. 168, 17 de junio de 1905, 1.107-1.108.

34. Artículo núm. 2 del Real Decreto del 16 de junio de 1905.

35. AUG (Granada), Leg. L-4660, "Declaraciones y copias de los títulos y hojas de estudios del profesorado del Conservatorio de Granada (1948)".

36. Esta plaza de Solfeo quedó libre debido a que Dolores Rodríguez Soto, quien poseía la plaza desde 1921, renunció a esta por enlace matrimonial en noviembre de 1924.

de la profesora Marina Chelví para impartir clases de Arpa, pues dichos estudios no existían en el Conservatorio y, tras su contratación, se comenzaron a impartir.³⁷ Marina Chelví era una reconocida intérprete que solía actuar a dúo con su hermana Gloria, como destaca la prensa de la época.³⁸ Se había titulado en arpa en el Conservatorio de Madrid,³⁹ lo que junto a su prestigio como intérprete, facilitó su incorporación al Conservatorio de Granada con la finalidad de ofrecer una nueva especialidad dirigida fundamentalmente a la formación de mujeres:⁴⁰

En el concierto recientemente organizado por la Asociación de Protección del Trabajo a la Mujer tomó parte una artista distinguidísima: la señorita Marina Chelví Mulet, profesora de arpa del Conservatorio de Granada, artista tan notable por su excelente técnica como por su delicadeza y finura de sentimiento. Su repertorio, muy extenso, lució en obras de alta vistosidad, que valieron a la señorita Chelví calurosos aplausos.⁴¹

A diferencia de Marina Chelví, y como ya hemos indicado, la mayoría de las primeras profesoras del Conservatorio procedían o se habían formado en Granada, muchas de ellas en la Escuela de Música para Señoritas de la Sociedad Económica. Progresivamente fueron incorporándose alumnas del propio Conservatorio, primero como auxiliares y después con plaza propia tras obtener el título. Aún así, tras formarse en estos centros solían presentarse por libre oposición, o incluso estudiar los últimos cursos en el Conservatorio de Madrid u otros más cercanos que ya habían obtenido la validez académica como Córdoba o Málaga. De hecho, la contratación de profesoras no formadas en la Escuela de Música o en el Conservatorio de Granada, como es el caso de Marina Chelví (Arpa) o de Manuela Uclés (Canto), fue absolutamente excepcional.

Otro aspecto no menos importante es que no estaba al alcance de muchas mujeres superar los requisitos académicos exigidos para dedicarse profesionalmente a la música impartiendo clase en estos centros. No era tanto una cuestión de las limitaciones que pudieran tener en sus propias capacidades para el aprendizaje sino, sobre todo, debido a los condicionantes impuestos por la situación social, económica y cultural de la familia. Así, la mayor parte de las mujeres que llegaron a ser profesoras en la Escuela o el Conservatorio de Granada pertenecían a familias de las capas medias de profesionales liberales que participaron activamente en la vida cultural y asociativa de la ciudad como la Real Sociedad Económica de Amigos del País, o el Liceo o el Centro Artístico.⁴² En el caso de las profesoras del Conservatorio de Granada, estas provenían de familias de tradición artística y musical –como Araceli Bertuchi, prima de Mariano Bertuchi (1884-1954), conocido pintor orientalista (Bouzaid 2013) e hija de

37. “Real Conservatorio Victoria Eugenia”. 1924. *Gaceta del Sur*, 18 de octubre, núm. 6640, 1.

38. “Gacetillas”. 1926. *El Sol* (Madrid. 1917), 23 de enero, núm. 2642, 2.

39. “Con unos brillantes ejercicios, que les ha valido la calificación de sobresaliente, han terminado la carrera de arpa las señoritas Marina y Gloria Chelví, aprovechadas alumnas de la notabilísima arpista Sra. Tormo. Reciban nuestra sincera felicitación por su triunfo”, en “Noticias generales”. 1912. *La Correspondencia de España*, 14 de junio, núm. 19.847, 7.

40. Mientras que las mujeres aún no solían formar parte de las orquestas clásicas a finales del siglo XIX, sí fue común encontrar mujeres arpistas en su plantilla. Para más información sobre instrumentos y estereotipos de género ver Steblin (1995) y Carmeño (2020).

41. “Conciertos. Marina Chelví”. 1928. *El Sol* (Madrid. 1917), 12 de abril, núm. 3336, 6.

42. Tras analizar la prensa de la época, hemos encontrado constantes noticias sobre los eventos culturales y veladas organizadas por estas sociedades en las que suelen aparecer las familias estudiadas como miembros de las mismas.

Juan de Dios Bertuchi, delineante de obras públicas y socio activo del Centro Artístico–;⁴³ de catedráticos y profesores universitarios –Damiana, Rosario, Joaquina y Francisca Alonso, hijas del catedrático de química y decano de la facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, José Alonso y Fernández (1853-1928) (Alonso 1887)–; así como de familias de profesiones liberales –Pilar y María Lustau, hijas de un profesor de instituto, Sebastián Lustau,⁴⁴ y primas del médico y alcalde granadino en el año 1936, Manuel Fernández-Montesinos Lustau (1901-1936) (Navarrete 2018)–.

La trayectoria profesional de estas mujeres en el Conservatorio de Granada estuvo marcada por otros dos elementos: el tipo de asignaturas que impartían y su situación laboral y administrativa. La gran mayoría fueron profesoras de Piano y de Solfeo, las asignaturas más feminizadas. También encontramos algunas profesoras en las asignaturas de Armonía (3) –Elvira Vallecillos, Adelaida Navarro y Ana Tarifa–; de Violín (3) –Concepción García, Angustias Cruz y Francisca Alonso–; de Guitarra (1), desempeñada por María Moreno desde el primer cuadro docente hasta la llegada de quien sería el nuevo director del centro durante los años 1928-1948, Ángel Barrios (Ramos 2015); o la asignatura de Arpa (1), impartida por Marina Chelví.

En cuanto a su situación laboral, esta estuvo marcada inicialmente por las diferentes categorías de profesores existentes en el Conservatorio: numerarios, supernumerarios, auxiliares y honorarios (Cámara 2011, 562). La categoría de profesor numerario era la de mayor valor y rango dentro del profesorado y suponía pertenecer a la plantilla fija del Conservatorio, mientras que el resto de categorías tendrían función de profesor adjunto o sustituto-temporal. En adelante se añadirían a la plantilla, según demanda de las asignaturas, nuevos profesores como supernumerarios o auxiliares en la mayor parte de los casos. Además, otros lograrían mejorar su posición en el centro y obtener la categoría de numerarios tras varios años de permanencia (obtención de antigüedad) o por oposición. Un gran número de profesoras – al menos seis de las siete que conformaron el primer cuadro docente– formaron parte del claustro como numerarias. Por tanto, las mujeres lograron acceder a las mismas categorías docentes que sus compañeros varones y disfrutaron de una igualdad de condiciones desde el origen del Conservatorio. Los profesores numerarios accedieron a este puesto sin seguir el concurso-oposición establecido, a excepción de Rosario Navarro Romero que fue profesora numeraria de Solfeo por concurso-oposición en 1927. Las profesoras numerarias de este período que obtuvieron la antigüedad como tales (antigüedad desde el curso académico 1922-1923 otorgada en 1948) fueron: Consolación Cruz Martínez, Pilar Lustau Ortega, Rosario Alonso Gómez y Manuela Uclés Garrido. También consiguieron acceder como numerarias la profesora Pilar Iglesias en la asignatura de Piano hasta su dimisión en 1935,⁴⁵ y Damiana Alonso Gómez en la asignatura de Solfeo en el año 1924.⁴⁶

La siguiente tabla muestra la distribución por categorías y género del cuadro docente del curso 1922-23 así como el curso en el que accedieron a la categoría de numerario en años posteriores en su caso:

43. "Granada al día". 1912. *La Publicidad*. 3 febrero, núm. 8656, 1.

44. "Propuesta". 1899. *El Defensor de Granada*. 27 de julio, 2.

45. AUG (Granada) ES C 107 Principal caja 04880 /001, "Expediente de Pilar Iglesias de la O".

46. AUG (Granada) [Documento digitalizado] ES C 107 Principal caja 04660 / 001, "1948 -1951".

Nombre	Categoría
Alfredo Baldrés	Auxiliar (Numerario en 1930)
Carmen Santaolalla	Numeraria*
Consolación Cruz	Numeraria (1922)
Consuelo Sánchez	Sin referencias
Enrique Pareja	Sin referencias
Enrique Romero	Numerario*
Felipe Granizo	Numerario*
Fernando Ángel Roldán	Sin referencias. Dimite en 1923
José Montero	Numerario (1922)
Juan Benítez	Numerario*
Manuel Romero	Auxiliar (Numerario en 1923)
Manuela Uclés	Numeraria (1922)
Pilar Iglesias	Numeraria (1922)
Pilar Lustau	Numeraria (1922)
Rafael Salguero	Director-Técnico (1922-25)
Rosario Alonso	Numeraria (1922)

Tabla 4 / Cuadro Docente curso 1922-23.

*Sin referencia sobre la fecha de acceso a categoría de numerario.

4. Entre ocupar y habitar el Conservatorio: mujeres en los órganos de gobierno

Durante los diez primeros años de funcionamiento del Conservatorio, este estuvo dirigido por la Junta del Patronato, constituida exclusivamente por varones, cayendo la presidencia de la misma en Isidoro Pérez de Herrasti hasta 1931, año en el que se disuelve para formar el nuevo Patronato del Conservatorio de Granada que traería novedades en su gestión.

El claustro del Conservatorio no tuvo ninguna capacidad de decisión durante estos primeros años, siendo informado ocasionalmente y de forma verbal, de las decisiones tomadas en Junta, así como de decisiones en torno al Reglamento. Sirva de ejemplo el siguiente extracto:

La Junta de Patronato acordó se citara “[...] a las Srtas. Profesoras numerarias y supernumerarias, y se les dé cuenta de la plantilla y del Reglamento, y al mismo tiempo de los ingresos y gastos que ésta ha de originar para que sepan la inversión de todo, aunque este patronato no tiene que dar cuenta, y sólo como acto de atención, ya que ellas forman parte integrante de esta Casa” (Cámara 2011, 386).

Sin embargo, esta situación cambió gradualmente a lo largo de los primeros años en los que se hizo al profesorado cada vez más participe de las decisiones tomadas por parte de la Junta. Así, Ángel Barrios fue nombrado director artístico del Conservatorio en 1928, lo que supuso

el acceso de un profesor por primera vez a la Junta del Patronato (Ramos 2015, 564). Su entrada en la Junta como director artístico favoreció una nueva situación para el profesorado en el Centro, que culminaría con la creación en 1932 del nuevo Patronato del Conservatorio de Granada y la incorporación de miembros del claustro en la nueva Junta Directiva. Se crea, paralelamente, una Junta Directiva del Claustro de Profesores que, con fecha de 30 de noviembre de 1932, elegiría por votación a sus primeros miembros (Cámara 2011, 625).

Las mujeres no formaron parte de la primera Junta del Patronato del mismo modo que el profesorado apenas tuvo presencia en esta –a excepción del director artístico y algunos profesores como Francisco de Paula Valladar que formaron parte del proceso fundacional del Conservatorio (Cámara 2011, 367)–. En cambio, la entrada del profesorado en los órganos de gobierno y la creación de la Junta del Claustro de Profesores, supuso la incorporación de mujeres a estas instancias.

Ya en 1932, en la primera Junta Directiva del Claustro de Profesores entraron, a través de votación, Pilar Iglesias como secretaria-vocal primera, Pilar Lustau como vocal segunda, Carmen Santaolalla como vocal tercera y Consolación Cruz como vocal quinta. Es interesante señalar que, según los datos recogidos por Rafael Cámara (2011, 627), en esta votación a la primera Junta Directiva del Claustro, Pilar Iglesias obtuvo un voto más que José Montero, aunque este último fue nombrado vicedirector. Desconocemos si se le impidió llegar a dicho puesto por ser mujer, o si los votos recibidos eran exclusivamente para los puestos a los que se presentaban, en el hipotético caso de que Pilar Iglesias no hubiera optado al puesto de vicedirector.

También hubo presencia de mujeres en la Primera Junta Directiva del Conservatorio (antigua Junta del Patronato) aunque, como ocurrió en la Junta del Claustro, los puestos que requerían mayor responsabilidad, como presidente o vicepresidente quedarían reservados para sus compañeros varones. Aún así, por primera vez, fueron desempeñados por mujeres los cargos de vicesecretaria –Josefa Bustamante –, tesorera –Carmen Santaolalla– y vicesorera – Consolación Cruz–. Además, en esta nueva Junta se aumentó el número de vocalías ocupadas por profesores del centro. Estas fueron ocupadas de mayor a menor número de votos por Juan Benítez, Pilar Lustau, Pilar Iglesias, Rosario Alonso y Manuela Uclés. De este modo, la Primera Junta Directiva del Conservatorio pasa de tener una presencia exclusivamente masculina a tener una mayoría de mujeres pertenecientes al claustro de profesores en su plantilla.⁴⁷

Es muy significativo que las profesoras aparezcan en las Juntas por primera vez en el año 1932, justo en un momento en el que el cuerpo docente gana peso a la hora de formar parte de la organización del centro frente a la Junta Patronal anterior. Posiblemente estos cambios formaron parte del proceso de democratización y feminización que llevaba el nuevo modelo derivado de la Segunda República Española (1931-1939), en el que, entre otras victorias, las mujeres por primera vez ejercían su derecho a voto en España en la primavera de 1931 (Gilbaja 2013).

Como afirma Pilar Ballarín (2010), las mujeres primero ocuparon las instituciones educativas como alumnas y más adelante como profesoras. Pero acceder a las aulas y, por lo tanto, ocupar

47. Siete mujeres formaron parte de la Primera Junta Directiva del Conservatorio de un total de doce puestos (Cámara 2011, 629).

los espacios, no suponía una incorporación activa al conocimiento, o, dicho de otro modo, “el derecho a recibir, conservar, utilizar y transmitir la formación recibida no significa el reconocimiento del saber pleno: el de creación de nuevos saberes” (243). Para habitar los espacios y no solo ocuparlos en cuanto a su presencia en los mismos, sería necesario además de incorporarse a la creación del conocimiento, considerar estos espacios como propios y, por lo tanto, poder dirigirlos y transformarlos.

Del mismo modo ocurriría con las profesoras del Conservatorio. El Conservatorio de Granada fue un espacio feminizado desde su creación y contó con una elevada presencia de profesoras y alumnas, sin embargo, transcurrieron diez años hasta que las mujeres consiguieron formar parte de su organización y tener un papel activo en la toma de decisiones. En este sentido, hay una enorme brecha entre la feminización del espacio y su presencia en los órganos de gobierno del Conservatorio. Estas mujeres consiguieron acceder a ciertos puestos, lo que supuso un avance real, aunque no llegaron a tener en el período que estudiamos un peso importante en la dirección del centro, pues su acceso quedó limitado a los puestos de menor rango. Aún así, el acceso de las profesoras a ambas Juntas supuso una participación activa en el funcionamiento del Conservatorio, lo que les permitió, desde sus puestos, hacer valer su opinión en decisiones de la vida del mismo.

Por último, es interesante señalar que, aunque no formaron parte de los equipos de gobierno durante los primeros años de existencia del centro, sí que tuvieron ciertas capacidades de decisión que de algún modo les permitieron incidir y, de este modo, formar parte del funcionamiento diario del mismo. Las profesoras estuvieron en los tribunales, formaron parte del jurado que decidía qué nuevas alumnas o profesoras podían acceder al centro, lo que sin duda era una de las decisiones relevantes para su funcionamiento.⁴⁸

Además, las profesoras y alumnas tuvieron un papel activo en la vida cultural del Conservatorio, siendo habitualmente las encargadas de la organización de sus actividades públicas. Era común encontrarlas organizando y participando en actos culturales como la Festividad de Santa Cecilia o las inauguraciones de curso, en las que tanto profesoras como alumnas, interpretaban obras y realizaban conciertos que eran reseñados con grandes halagos por la prensa local.⁴⁹ De este modo, podemos concluir que, desde los inicios del centro, las mujeres no solo ocuparon el espacio como profesoras y alumnas sino que comenzaron a habitarlo en tanto que su actividad influyó en el funcionamiento del mismo.

5. Conclusiones

El Conservatorio de Música de Granada fue un espacio feminizado desde su creación con una presencia muy elevada de mujeres como alumnas y como profesoras. Esta feminización hunde sus raíces en la Escuela de Música para Señoritas de la Real Sociedad Económica de Granada que supuso una verdadera cantera de profesoras para el Conservatorio. La actividad

48. Entre las primeras profesoras que formaron parte de tribunales de selección de alumnos se encuentran Rosario Alonso, María y Pilar Lustau, Dolores Rodríguez, Consolación Cruz o Carmen Santaolalla (Cámara 2011, 529-530).

49. “Asistió al acto una muy numerosa y selectísima concurrencia, que llenó todo el local, viéndose allí muchas damas de nuestra aristocracia granadina”, en “Inauguración de curso. El Real Conservatorio Victoria Eugenia”. 1922. *El Defensor de Granada*, 14 de noviembre, núm. 20000, 1.

formativa de la Escuela no solo preparó alumnas, que luego podrían continuar su carrera profesional como profesoras, sino que contribuyó a generar un ambiente que fomentó la presencia de muchas de estas jóvenes como intérpretes y como público en los espacios culturales granadinos. Esto supuso un cambio importante en la proyección pública de las mujeres, que podían participar de las dinámicas culturales que se daban en la Granada de la época. Además, algunas obtuvieron reconocimiento como intérpretes fuera de su etapa formativa e, incluso, superaron los márgenes locales ofreciendo conciertos en otras ciudades, como fue el caso de Pepita Bustamante, en una época en que la mayoría de mujeres que se dedicaron profesionalmente a la música, lo hicieron de forma casi exclusiva como docentes.

La mayoría de las alumnas buscaron completar una educación de adorno, pero otras vieron en la educación musical una oportunidad económica, de reconocimiento y prestigio social o de realización personal. Para ello cursaron una larga carrera musical y, dado que era prácticamente obligatorio para ejercer como profesoras en los Conservatorios estar en posesión de un título oficial con validez académica, muchas de ellas lo obtuvieron en el Conservatorio de Madrid.

Estas mujeres accedieron como profesoras al Conservatorio reproduciendo el papel tradicional de género, impartiendo asignaturas consideradas adecuadas a su sexo: Piano, Solfeo, Canto, Arpa y Violín. Con todo, se produce una situación ambivalente pues, aunque no se apartaban del papel asignado, al tiempo obtenían prestigio como profesoras, ganaban proyección social en la ciudad y tenían una actividad profesional en un espacio público.

Así, estas profesoras ocuparon las aulas y las enseñanzas del Conservatorio desde sus inicios, pero no estuvieron representadas en el mismo grado en sus órganos de gobierno, especialmente durante los primeros años. Sin embargo, podemos afirmar que de algún modo comenzaron ya habitándolo e incidiendo en él, al formar parte de los tribunales de alumnas y profesoras, al organizar las principales veladas culturales y, finalmente, al adquirir capacidad de decisión –como habían logrado el derecho a voto poco antes– integrándose también en sus órganos de gobierno.

Bibliografía

- Arias, Inmaculada. 2000. "Las Sociedades Económicas de Amigos del País en Andalucía". *Chronica nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada* 27: 375-378.
- _____. 2012. "Las Sociedades Económicas de Amigos del País. Proyecto y realidad en la España de la Ilustración". *Obradoiro de historia moderna* 21: 219-245.
- Alonso, Celsa. 1993. "Los salones: un espacio musical para la España del XIX". *Anuario musical* (48): 165-206.
- Bagüés, Jon. 1988. "La música y la danza en los proyectos pedagógicos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País". *Recerca Musicològica* 8: 117-131.
- Ballarín, Pilar. 1989. "La educación de la mujer española en el siglo XIX". *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* 8: 245-260. Acceso: 15 de enero de 2021. <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/6837/6823>.

- _____. 2010. “Entre ocupar y habitar. Una revisión historiográfica sobre Mujeres y Universidad en España”. *Arenal: revista de historia de mujeres* 17(2): 223-254. Acceso: 15 de enero de 2021. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/1450/1618>
- Bouzaïd, Bouadib. 2013. “Mariano Bertuchi: la enseñanza del arte patrimonial y moderno”. En *El protectorado español en marruecos: la historia trascendida*, coordinado por Manuel Aragón, vol. 2, 35-54. Bilbao: Iberdrola.
- Cámara, Rafael. 2011. “El Real Conservatorio de Música y Declamación ‘Victoria Eugenia’ de Granada. Organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)”. Tesis de Doctorado, Universidad de Granada. Acceso: 15 de enero de 2021. <http://hdl.handle.net/10481/19067>.
- Cansino, José Ignacio. 2011. *Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Castellano, Juan Luis. 1984. *Luces y reformismo. Las Sociedades Económicas de Amigos del País del reino de Granada en el siglo XVIII*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Cermeño, Susana. 2020. *Arpas y arpistas en el Madrid del siglo XIX en torno al conservatorio*. Madrid: Dykinson.
- Flecha, Consuelo. 1996. *Las primeras universitarias en España: 1872-1910*. Madrid: Narcea.
- _____. 1998. “La incorporación de las mujeres a los institutos de segunda enseñanza en España”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* 17: 159-178. Acceso: 15 de enero de 2021. <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10715/11114>.
- Flores, María Pilar. 2016. “Conservatorio de Música de Málaga. Proceso Pedagógico, Historia y género (1869-1959)”. Tesis de Doctorado, Universidad de Málaga.
- _____. 2015. “Los Premios Barranco. La motivación de una época”. *Intermezzo, Revista musical del Conservatorio profesional Manuel Carra* 57: 8-10.
- Freitas, Leslie. 2016. “La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953)”. *Revista argentina de musicología* 17: 131-150.
- García, Olimpia. 2014. “La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla”. *Diferencias. Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla* 4: 119-150. Acceso: 10 de diciembre de 2020. <http://hdl.handle.net/10498/17866>.
- Gilbaja, Estela. 2013. “Clara Campoamor y el sufragio femenino en la Constitución de la Segunda República”. *Asamblea: revista parlamentaria de la Asamblea de Madrid* 29: 293-312.
- Giménez, Francisco J. 2018. “De la música en la Alhambra (1884-85, 1998-1924): hacia una microhistoria de la música española contemporánea”. En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, editado por Begoña Lolo y Adela Presas, 1989-2011. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SedeM).

Ginzburg, Carlo. 2016. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.

Gómez, Ana María. 2004. "Un juego de espejos: la figura de la mujer y la Real Academia de Bellas Artes de Granada". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 35: 81-91. Acceso: 3 de marzo de 2021. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/8907>

Hernández Romero, Nieves. 2011. "Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el conservatorio de música de Madrid". *Trans: Transcultural Music Review* 15: 1-41. Acceso: 15 de enero de 2021. http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf

_____. 2019. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Concejalía de igualdad. Ayuntamiento Alcalá de Henares.

Labajo, Joaquina. 1981. "Música y mujer. Vida de sociedad en la España de 1900". *Ritmo* 516: 23-25.

_____. 2019. "El controvertido significado de la educación musical femenina". En *Música y Mujeres, género y poder*, 2ª ed., 75-98. Madrid: Ménades.

Martínez, Alba. 2021. "Motherhood, Labor, and Anti-fascism. The Construction of Refugee Identity by Spanish Women Exiled in France, 1939-1976". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 27 (1): 7-26.

Martínez, María Rosa. 2000. *La música y los músicos en el Jaén del siglo XIX*. Jaén: Concejalía de Cultura, Servicios de Publicaciones.

Ramos, Ismael. 2015. *Ángel Barrios y Granada. Estela de una época*. Granada: Universidad de Granada, Centro de estudios Andaluces.

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

_____. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena* 64: 7-25.

Ranch, Amparo. 1989. "La música en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia". *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia 1987-1989*: 61-81.

Sánchez, María José. 2009. "La enseñanza de la música en la ciudad de Zaragoza en el siglo XIX: Análisis del alumnado femenino del Conservatorio de Zaragoza", *I Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén, España. Acceso: 15 enero de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4098762>.

Sargeant, Lynn. 2004. "A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861-1917". *Music and letters* 85 (1): 41-61. Acceso: 15 de enero de 2021. Doi: <https://doi.org/10.1093/ml/85.1.41>

- Scott, Joan. 1986. "Gender: A useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review* 91 (5): 1053-1075. Doi: <https://doi.org/10.2307/1864376>
- Steblin, Rita. 1995. "The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition". *Canadian University Music Review* 16 (1): 128-144.
- Vargas, Belén. 2013. "La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada". Tesis de Doctorado, Universidad de Granada. <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/23756>>.

Artículos de prensa

1886. *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 1 de octubre.
- "Conciertos. Marina Chelví". 1928. *El Sol (Madrid. 1917)*, 12 de abril, núm. 3336, 6.
- "El arte está de enhorabuena". 1891. *El Lábaro*. 2 de julio, núm. 123, 3.
- "En el centro artístico. Concierto de piano por Pepita Bustamante". 1930. *El Defensor de Granada*, 2da. edición, 18 de marzo, 2.
- "Exámenes". 1908. *Gaceta del sur*, 27 de diciembre, núm. 229, 1.
- "Gacetillas". 1926. *El Sol (Madrid. 1917)*, 23 de enero, núm. 2642, 2.
- "Granada al día". 1912. *La publicidad*. 3 febrero, núm. 8656, 1.
- "Inauguración de curso. El Real Conservatorio Victoria Eugenia". 1922. *El Defensor de Granada*, 14 de noviembre, núm. 20000, 1.
- "La sociedad económica de Granada". 1892. *El Defensor de Granada*, 11 de octubre, núm. 5082, 1.
- Mendoza, Eduardo. 1892. "Los exámenes y la velada literario-musical de la Sociedad Económica de Granada". *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 diciembre, núm. 118, 179.
- _____. 1913. "En el centro Artístico. Una gran pianista del porvenir". *El Defensor de Granada*, 9 de diciembre, 2.
- "Miscelánea". 1891. *El Defensor de Granada*, 19 de septiembre, núm. 4441, 1.
- "Miscelánea. En la Económica". 1912. *El Defensor de Granada*. 31 de mayo, núm. 15971, 1.
- Moreno, Emilio. 1892. "La Sociedad Económica de Granada". *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de septiembre, núm. 113, 139.
- "Noticias generales". 1912. *La Correspondencia de España*, 14 de junio, núm. 19.847, 7.

"Noticias nacionales". 1882. *El Defensor de Granada*, 26 de noviembre, núm. 781, 3.

"Nuevas enseñanzas". 1889. *El Defensor de Granada*, 29 de agosto, núm. 3323, 1.

"Primer Cuadro Docente. Real Conservatorio Victoria Eugenia". 1922. *Gaceta del Sur*, 7 de abril, núm. 5871, 1.

"Propuesta". 1899. *El Defensor de Granada*. 27 de julio, 2.

"Real Conservatorio Victoria Eugenia". 1924. *Gaceta del sur*, 18 de octubre, núm. 6640, 1.

"Sociedad Filarmónica".1921. *Gaceta del Sur*, 15 de diciembre, núm. 5779, 1.

Valladar, Francisco de Paula. 1900. "En la Academia de Bellas Artes". *La Alhambra: Revista quincenal de artes y letras*, 13 de diciembre, núm. 71, 543.

Fuentes documentales

AUG (Granada), Libros de Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada (1912-1923), Leg. 4303, "Acta de la Junta de Gobierno, de 7 de septiembre de 1917", 139-143.

AUG (Granada), Libros de Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada (1924-1934), Leg. 4304, "Acta de la Junta de Gobierno, de 12 de noviembre de 1928", 106r.

AUG (Granada), M D 129 Principal Caja 05051 / 021, "Expediente personal de Pilar Iglesias de la O".

AUG (Granada), Leg. L-4660, "Declaraciones y copias de los títulos y hojas de estudios del profesorado del Conservatorio de Granada (1948)".

AUG (Granada), [Documento digitalizado] ES C 107 Principal caja 04660 / 001, "1948 -1951".

Documentos legales

"Real Decreto del 16 de junio de 1905". *Gaceta de Madrid*, núm. 168, 17 de junio de 1905, 1.107-1.108.

"Decreto de 14 de mayo de 1948". *Boletín Oficial del Estado*, núm. 144, 23 de mayo de 1948, 2.068.

Otras fuentes primarias

Acta de la sesión pública celebrada en 31 de mayo de 1880 en el Liceo Artístico y Literario de Granada para adjudicación de premios. Granada: Imprenta Paulino Sabatel, 1880.

Alonso y Fernández, José. 1887. *Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1887 a 1888 en la Universidad Literaria de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.

Delegación de prensa, publicidad y propaganda, ed. 1927. *Autopista Madrid-Cuenca-Valencia*. Madrid. Recurso disponible en la Biblioteca Virtual de Castilla la Mancha. Acceso: 15 de marzo de 2021. <https://docplayer.es/75035628-Biblioteca-virtual-de-castilla-la-mancha-libros-autopista-madrid-cuenca-valencia.html>.

“Sesión pública de apertura de curso de sus enseñanzas celebrada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada en 4 de octubre de 1891”. 1891. Granada: Imp. de la Vda. é Hijos de P. V. Sabatel. Recurso disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/27826>

Valladar, Francisco de Paula. 1992. *Apuntes para la Historia de la Música, Granada, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial.

Anexo 1

Profesoras del Conservatorio de Granada (1921-1936)								
Nº	Nombre	Apellidos	Procedencia	Formada en Escuela de Música Granada	Formada en conservatorio	Título oficial	Curso inicio	Asignatura
1	Mercedes	Agudo Ruiz	Granada	Sí (parcialmente)	Sí (últimos cursos)	Madrid, 1931	1926	Piano/Solfeo
2	Rosario	Alonso Gómez	Granada	Sí	No	Madrid, 1927	1922	Solfeo/Piano
3	Damiana	Alonso Gómez	Granada	Sí	No	Madrid, 1926	1922	Solfeo
4	Joaquina	Alonso Gómez	Granada	Sí	No		1928	Solfeo/Piano
5	Araceli	Bertuchi López de Alcalá	Granada	Sí	No	Madrid	1922	Piano
6	Josefa	Bustamante Garés	Granada	Sí	No	Madrid, 1926	1929	Piano
7	Antonia	Bustos Cobos	Granada	No	Sí		1928	Solfeo/Piano
8	Marina	Chelví	Gandía (Valencia)	No	No	Sí	1925	Arpa
9	Consolación	Cruz Martínez		Sí	No	1928, Conservatorio de Córdoba	1922	Piano
10	Angustias	Cruz Martínez		Sí (parcialmente)	Sí (últimos cursos)		1926	Violín
11	Francisca de P.	Alonso Gómez	Granada	Sí	No	Madrid, 1929	1935-36	Violín

12	Carmen	Franco López		Sí	No		1922	Canto
13	Concepción	García Pereña		No	Sí	Sí	1929	Agrupaciones de Cámara/ Violín
14	-	González				Sí	1929	Violín/ Conjunto
15	Pilar	Iglesias de la O	Granada	Sí	No	Sí. Primer premio	1922	Piano/ Orfeón
16	María	Lustau Ortega	Granada	Sin referencias	Sin referencias		¿1923?	Solfeo
17	Pilar	Lustau Ortega	Granada	Sin referencias	Sin referencias		1922	Piano/Solfeo
18	María	Moreno	Otra ciudad	No	No		1922	Guitarra/ Bandurria y Laúd
19	Rosario	Navarro Romero	Granada	Sí (parcialmente)	Sí (últimos cursos)	Málaga, 1939	1925	Solfeo/Piano
20	Adelaida	Navarro Romero	Granada	Sí (parcialmente)	Sí (últimos cursos)		1925	Armonía
21	María Luisa	Pérez Tolosa		No	Sí		1925	Solfeo
22	María	Reyes González		Sin referencias	Sin referencias		1925	¿Solfeo?
23	Concepción	Rodríguez		No	Sí		1922	Orfeón
24	Dolores	Rodríguez Soto		Sí	No		1922	Piano/Solfeo
25	Consuelo	Sánchez Gerona		Sí	No		1922	Piano/ Orfeón
26	Carmen	Santaolalla	Granada	Sí	No	Sí. Primer premio	1922	Piano
27	Ascensión	Santiago Ladrón De Guevara		Sí (parcialmente)	Sí (últimos cursos)		1926	Piano superior
28	Ana	Tarifa Rodríguez	Granada	Sí	No	Sí	¿1922?	Armonía/ Solfeo/Piano
29	Manuela	Uclés Garrido	Fuera de Granada	No	No	Profesores privados	1922	Canto
30	Elvira	Vallecillos	Málaga	No	No	¿Sí?	1922	Armonía/ Orfeón
31	Natividad	Villarejo	Granada	Sí (parcialmente)	Sí (últimos cursos)	Sí	1922	Piano
32	Pura	Robles Jiménez		No	Sí	Madrid	1931	Piano/ Solfeo/ Armonía

El sonido como pensamiento. Consideraciones sobre una epistemología moderna de la música

Camilo Rossel

Facultad de Artes, Universidad de Chile

rosselgallardo@uchile.cl

Resumen

El presente artículo aborda el proceso de transformación del sentido e inserción social de la música entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Teniendo presente que en dicho momento se “inventará” el sentido de todo aquello que hoy llamamos *Arte*, la tesis central del presente artículo es que en el campo de la música dicha “invención”, más allá de manifestarse a través de desarrollos técnicos, tiene relación con la transformación en el modo de representar el conocimiento que propone el idealismo post-kantiano y el Romanticismo alemán temprano; las transformaciones epistémicas propuestas por los autores vinculados a estos movimientos implicarían un posicionamiento de ciertas prácticas artísticas como asuntos que sobrepasan el marco del mero dominio técnico-material, situándolas en el corazón de un modelo de conocimiento que se niega a quedar reducido al puro manejo mecánico de la materia y que, por lo tanto, se mide con el problema de una verdad más allá de la pura aplicación instrumental de nuestro entendimiento. Esta cuestión determinará el sentido social y epistémico que comienza a tener la música desde dicho periodo en adelante, ya que será en este contexto en el cual la palabra música comience a significar una cosa muy diferente a lo que significó para gran parte del s. XVIII y los siglos anteriores y que, en cuanto práctica, gane su lugar como una forma fundamental de acceso a un tipo de saber altamente significativo para la Modernidad.

Palabras clave: Filosofía de la música, Romanticismo, idealismo, Modernidad, estética musical, epistemología musical.

Sound as thought. Considerations about a modern epistemology of music

Abstract

This article approaches the transformation of music's meaning and social insertion between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. Bearing in mind that the meaning of everything we now call Art was “invented” during this period, its central thesis is that this “invention” in music, beyond technical issues, had a deep relationship with new ways of representing knowledge by post-Kantian idealism and early German romanticism. The epistemic transformations proposed by these movements implied understanding certain artistic practices beyond the mere technical domain, thus placing them at the center of a knowledge model that refuses to be reduced to the pure mechanical manipulation of matter. In this manner, it faces the problem of a truth beyond the pure instrumental application of our comprehension. This question will determine the social and epistemic meaning that music begins to have from that period onwards. In this context, the word music begins to mean

something very different from what said word meant for a large part of the 18th century and previous ones and, as a practice, earns its place as a crucial form of access to a highly significant type of knowledge for Modernity.

Keywords: Philosophy of music, Romanticism, Idealism, Modernity, Musical aesthetics, Musical epistemology.

Introducción

Ponemos en el último lugar el empleo de la música de concierto, que sirve solo para pasar el rato y quizá para la práctica de los instrumentos. De esta especie son los conciertos, las sinfonías, las sonatas, los solos, que, en conjunto, representan un ruido vivo y no desagradable, o una charla amable y entretenida, pero que no da ocupación al corazón.

Karl Philipp Moritz (1802)

Cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre solo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezcla con otro arte, expresa con pureza y solo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1810)

Entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX ocurre una transformación social, epistémica y cultural como pocas veces se ha podido ver en la historia. En palabras de Hobsbawm:

Las palabras son testigos que a menudo hablan más alto que los documentos. Consideremos algunos vocablos que fueron inventados o que adquirieron su significado moderno en el período de sesenta años que va de 1789 a 1848. Entre ellos están: industria, fábrica, clase media, clase trabajadora, capitalismo y socialismo. Lo mismo podemos decir de aristocracia, y de ferrocarril, de liberal y conservador, como términos políticos, de nacionalismo, científico, ingeniero, proletariado y crisis (económica). Utilitario y estadística, sociología y otros muchos nombres de ciencias modernas, periodismo e ideología fueron acuñados o adaptados en dicha época.

Imaginar el mundo moderno sin esas palabras (es decir, sin las cosas y conceptos a las que dan nombre) es medir la profundidad de la revolución producida entre 1789 y 1848, que supuso la mayor transformación en la historia humana desde los remotos tiempos en que los hombres inventaron la agricultura y la metalurgia, la escritura, la ciudad y el Estado. Esta revolución transformó y sigue transformando al mundo entero (Hobsbawm 2007, 9).

Por supuesto que el ámbito más específico de las disciplinas artísticas no escapará a esta *revolución epistémica* ya que, en muchos aspectos, durante este periodo se “inventará” el sentido de todo aquello que hoy llamamos Arte.¹ La tesis del presente artículo es que en el campo de la música dicha “invención”, más allá de manifestarse a través de desarrollos técnicos internos al campo musical,² tiene una profunda relación con la transformación en el modo de representar el conocimiento que propone el idealismo post-kantiano y el Romanticismo alemán temprano; las transformaciones epistémicas propuestas por los autores vinculados a estos movimientos implicarían un posicionamiento y vinculación de ciertas prácticas artísticas como asuntos que sobrepasan el marco del mero dominio técnico-material, situándolas en el corazón de un modelo de conocimiento que se niega a quedar reducido al puro manejo mecánico de la materia y que, por lo tanto, se mide con el problema de una verdad *más allá* de la pura aplicación instrumental de nuestro entendimiento. Esta cuestión determinará, en gran medida, el sentido social y epistémico que comienza a tener la música desde dicho periodo en adelante, ya que será en este contexto en el cual la palabra *música* comience a significar una cosa muy diferente a lo que significó para gran parte del s. XVIII y los siglos anteriores³ y que, en cuanto práctica, gane su lugar como una forma fundamental de acceso a un tipo de saber altamente significativo para la Modernidad. Sin duda esta perspectiva no excluye la existencia de diversas tradiciones de desarrollo en la comprensión de la música a lo largo de la Modernidad que, incluso, pueden situarse en contraposición a algunas de las premisas antes mencionadas,⁴ pero el punto central que intenta destacar la perspectiva de trabajo planteada es que incluso todas aquellas “querellas” modernas posteriores al momento abordado acá (fines del XVIII y comienzo del XIX) tienen como marco una concepción socio-filosófica de la música diferente al contexto inmediatamente anterior.

Es importante destacar que esta perspectiva no niega la existencia de un desarrollo técnico interno al propio campo musical con sus propias lógicas de transformación y sus propias continuidades y discontinuidades,⁵ sino que pone el énfasis en comprender, en un contexto social y filosófico (y no desde un punto de vista técnico-musical) el tipo de saber que un momento histórico determinado entiende que se juega en una práctica como la música. De ahí que no se pretende confrontar música y filosofía para señalar que las transformaciones de una son las que determinan el desarrollo de la otra, sino dar cuenta de que la consolidación, a fines del XVIII, de aquella mutación epistémica que llamamos Modernidad, reorganiza el sentido general de las prácticas sociales y de sus conceptualizaciones, cuestión que no significa que se establezca solo una manera de considerar dichas prácticas, sino, más bien, que se redibuja el propio espacio en donde se pueden dar todas las posibles discusiones y confrontaciones en

1. Cf. Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

2. Tales como la profundización en la experimentación con la tonalidad, la maximalización y complejización de las estructuras formales clásicas, los desarrollos y transformaciones en el ámbito organológico (tanto a nivel de los instrumentos en particular así como también de la orquesta en general), por mencionar los ámbitos más destacados.

3. Por supuesto que dicha diferencia se refiere al lugar y sentido social ocupado por la práctica musical. Sin duda la palabra *música* siempre ha implicado el trabajo creativo con los sonidos, pero lo que cambia en dicho momento es, justamente, qué tipo de saberes moviliza una práctica como aquella (ya sea en tanto creador o auditor) y qué lugar social ocupan sus cultores.

4. Verbigracia el formalismo de Hanslick el cual tuvo un lugar importante en el desarrollo del pensamiento y la teoría musical en la segunda mitad del siglo XIX y que se oponía explícitamente al idealismo romántico.

5. Sin duda la experimentación sobre los diversos aspectos mencionados en la nota 1 se puede leer técnicamente como un proceso continuo y autónomo que no requiere más explicación que el propio desarrollo técnico de dichos aspectos a lo largo de la historia de la música occidental.

torno a dichas prácticas. En ese contexto, tanto filosofía como música se ven transformadas y, particularmente esta última, adquiere un lugar central ya no como práctica que produce objetos cuyo lugar y función social es clara y definida, sino como una práctica que, en aquella producción de objetos, presenta un modelo paradigmático de lo que las nuevas propuestas filosóficas entienden por la actividad misma de *pensar*.

Para el desarrollo de dicha tesis el presente escrito se concentrará en el análisis de textos filosóficos del idealismo post-kantiano y el Romanticismo alemán temprano que abordan dicha transformación epistémica replanteando, a fines del XVIII y principios del XIX, el lugar social y el sentido de una práctica como la música. En este sentido se dejarán fuera autores como Hegel, Schopenhauer o Nietzsche los cuales ya pueden leerse como una consolidación del modelo filosófico moderno y cuyo tratamiento implicaría un texto independiente.

A partir de todo lo anterior el texto se estructurará presentando las diversas problemáticas involucradas en el proceso de transformación filosófico musical descrito más arriba, tratando de mostrar algunos aspectos centrales del cambio epistémico ocurrido sobre esta práctica en el paso del s. XVIII al XIX y que consolida las características fundamentales de la concepción moderna que tenemos sobre la música.⁶ De ahí que el texto partirá presentando las diferencias más evidentes entre la concepción musical de ciertos pensamientos dieciochescos y el modelo que se comienza a desarrollar a principios del XIX (I), para luego desarrollar las problemáticas filosóficas de base en cada una de ellas (II y III) y finalmente abordar el modo en que se articulan dos aspectos centrales para la concepción moderna de la música (IV y V).

I. El quiebre en la comprensión del concepto "música" a fines del siglo XVIII y principios del XIX

Volviendo al proceso de transformación en la noción de *música* señalado al comienzo del texto, me interesa remarcar el carácter *epistémico* de dicho cambio más allá de su remisión a aspectos puramente técnicos del desarrollo interno ya sea de la composición o de la teoría musical. Esta cuestión también implica operar a partir de generalizaciones que muchas veces soslayan las diferencias y particularidades que se pueden dar al interior de cada uno de los modelos que se analizarán. En este sentido es importante remarcar que, sin duda, la tradición tanto del pensamiento moderno como la de las prácticas musicales involucra una multiplicidad de formas diversas, de tensiones y desvíos que, en muchos sentidos, se opacarán en el presente análisis para privilegiar la articulación de ciertos "sentidos comunes" de época en torno a los problemas planteados. De ahí que será posible encontrar excepciones o planteamientos diferentes a muchas de las ideas y/o autores que se analizarán a lo largo de este artículo, pero en la medida que, tal como se señalaba en la sección anterior, se intenta pensar las transformaciones del marco sobre el cual se instalan todas las posibles discusiones, el presente texto privilegiará aquellos autores que permiten vincularse con ese "sentido común" de cada uno de esos marcos, obviando las diversas querellas y desvíos al interior de cada marco.

Dicho lo anterior, resulta interesante poner en relación un par de citas que nos dan la medida de la transformación que se intentará mostrar. En 1802 el músico y teórico musical Heinrich

6. Es decir, como una práctica artística autónoma que, a través de estructuras abstractas, permite un proceso de representación subjetiva altamente significativo para el contexto social.

Christoph Koch publica su *Musikalisches Lexikon*, una especie de compilación del saber musical de la época que hacía eco de una larga tradición de textos de cariz enciclopédicos publicados durante el XVIII.⁷ En dicho texto, Koch, utiliza una analogía bastante propia de dicho siglo para referirse a la música instrumental, mostrando su dependencia y procedencia de la música vocal y, con ello, de un modelo de “razón” que se da a entender de forma clara y distinta;

Porque la música instrumental no es otra cosa que una imitación del canto, la sinfonía en especial toma el lugar del coro, y tiene por ello, como el coro, el objetivo de expresar los sentimientos de toda una multitud; [...] (Koch 1802, 1386).⁸

En 1810, tan solo ocho años después de la publicación del texto de Koch, E.T.A. Hoffmann escribirá, en su ya famosa recensión de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, lo siguiente:

Cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre solo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezcla con otro arte, expresa con pureza y solo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser. Es la más romántica de todas las artes –podríamos casi afirmar que es la única verdaderamente romántica– la lira de Orfeo abrió las puertas del Orco. La música abre al hombre un reino desconocido; un mundo que nada tiene en común con el mundo sensible que lo rodea, en el cual deja atrás todo sentimiento determinable para rendirse a lo indecible. ¡Cuán poco comprendieron esa esencia particular de la música aquellos compositores instrumentales que intentaron representar sentimientos determinados o incluso acontecimientos, tratando así plásticamente un arte que es justamente opuesto a la plástica! (Hoffmann 1985, 38).⁹

La distancia que se aprecia en estos textos en lo concerniente a su concepción de la música, a pesar de su cercanía cronológica, sin duda se ve manifestada en la valoración y el lugar ocupado por la música instrumental. Pero más allá de esta oposición, que aparece en primer plano, hay una cuestión vibrando como en sordina que se refiere al radical cambio en el modo de comprensión del conocimiento mismo y sus posibilidades de representación y el lugar que ocupa la música en toda esta organización.

En efecto, cuando Koch apela al *ideal vocal*, para dar sentido a la música instrumental, está poniendo en juego una serie de implicaciones sociales y, sobre todo, morales pertenecientes a lo que podríamos denominar como el *modelo clásico* de comprensión de la música¹⁰ el cual no

7. La sección referida a la música en la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert es uno de aquellos ejemplos, pero no el único; luego de su intervención en *L'Encyclopedie*, Rousseau publicará en 1768 su *Dictionnaire de la Musique*. Más tarde, en 1771, Johann Georg Sulzer publica su *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* y, mucho antes que todos ellos, en 1732, Johann Gottfried Walther publica su *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, texto que se podría considerar como la primera enciclopedia musical en el sentido ilustrado del término. En efecto, será de dicho texto que Koch tomará el título para su obra.

8. La traducción corresponde a Dalhaus 1999, 14. Es posible encontrar el facsímil alemán completo en <http://archive.org/details/MusikalischesLexikon1802>.

9. La traducción es mía desde la edición francesa referenciada.

10. Apelando, con esta idea no a la noción estilística de “música clásica” sino a la noción de *âge classique* en cuanto modelo epistémico tal como lo desarrolla Foucault en su texto *Les mots et les choses*. Cf. Foucault 1966.

tiene que ver con las problemáticas técnico-estilísticas sino más bien con el lugar que ocuparía la música en relación con el problema general del conocimiento para el contexto filosófico de los siglos XVII y XVIII. Este lugar no será diferente –y en muchos sentidos no será ni siquiera distinguible– del de otras prácticas artísticas que a lo largo del siglo XVIII se irán asociando a la noción de *Bellas Artes*. Se podría decir, sintéticamente, que en esta concepción todo acto cognoscitivo, incluida la música y el resto de las *Bellas Artes*, es siempre un acto comunicativo que produce una representación a la cual subyace una gramática, es decir, una lógica de funcionamiento que puede ser explicada, transmitida y comprendida claramente por cualquier otro ser racional.

A diferencia de esto, Hoffmann ya es parte de un universo epistémico en el cual la *irrepresentabilidad* de lo cognoscible se transforma en un aspecto y un valor fundamental en la relación con el mundo. En este universo epistémico los conceptos y las gramáticas no siempre pueden dar cuenta de aquel mundo. De ahí que la música, en tanto estructuración sonora aconceptual, pero al mismo tiempo expresiva, se transforma en una práctica privilegiada para entrar en relación con aspectos fundamentales del conocimiento del mundo, los cuales, tal como Hoffmann señala, serían indeterminados e indecibles.

Para entender de mejor manera esta transformación se hace necesario conocer con mayor detalle los aspectos centrales de cada uno de estos modelos.

II. El modelo de comprensión musical de *L'âge classique*

Para dos autores tan importantes respecto de la relación entre lenguaje y arte como lo serán Rousseau y Herder –quienes, hasta cierto punto, se podrían considerar como los que cristalizaron un modelo ilustrado/clásico de concepción del lenguaje¹¹ la música y la poesía compartían un origen común que estaba determinado por las necesidades comunicacionales de los sujetos, pero, fundamentalmente, de aspectos morales. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau señala lo siguiente: “Esto me hace pensar que si no hubiésemos tenido nunca más que necesidades físicas, habríamos podido muy bien no hablar nunca y entendernos perfectamente con el único lenguaje del gesto” (Rousseau 2007, 257). Por su parte, Herder en su *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, señalará lo siguiente:

También por esta razón el Creador ha elegido la música de los sonidos para órgano de nuestra cultura: un lenguaje de emociones, un lenguaje de padre y madre, de niño y amigo. Los seres que todavía no han podido entrar en íntimo contacto, están hoy como espionando detrás de rejas y cuchichean la palabra: te amo (Herder 1951, 25).

Desde la perspectiva de estos autores la palabra poética y la música se originarían en una necesidad de comunicación que podríamos considerar de “segundo grado”, al no tratarse ya de comunicar o referir directamente a los elementos del mundo físico o natural –o del ámbito de la *necesidad*, como lo dirán Rousseau y Herder– sino de hacer comprensibles a los otros

11. Insisto en que, esto no quiere decir, que sean las únicas teorías del lenguaje, ni las más válidas, sino que son las que permiten establecer vinculaciones con un cierto “sentido común” de época y con diversos *lenguajes*, como aquellos del arte.

los diferentes aspectos del mundo subjetivo, pero no en un sentido expresivo romántico,¹² sino en un sentido racional-ilustrado, lo cual implicaría una gramática racional, ordenada y compartida incluso aunque se trate de aspectos morales. En este sentido, tendríamos que decir que, para la mentalidad *clásica* representada por estos autores, el modelo comunicacional en el cual se inserta la música y la palabra aparece con el descubrimiento, por parte del sujeto, de su *interioridad* en cuanto condición *racional* (es decir, con el descubrimiento de su *humanidad*).¹³

Por supuesto que, más allá del carácter fantaseado de este mítico origen compartido, la cuestión que me interesa destacar es que, para la mentalidad clásica-ilustrada que representan Rousseau y Herder, la música y la poesía estaban en la base misma del lenguaje y, por lo tanto, de lo propiamente moral y racional. En este sentido, el modelo hermenéutico para acercarse a la música la situaba, *a priori*, en un ámbito comunicativo racional dentro de un modelo de racionalidad unitario y transparente a sí mismo. Desde esta perspectiva no existía una diferencia sustancial en cómo se concebía el trabajo representacional de la música, la pintura o la poesía; para autores como Dubos, Rousseau, Koch o Herder¹⁴ lo que existía era un modelo comunicativo previo a la representación de ideas abstractas –pero que a la vez era su base– y que se “hacía entender” suscitando en el otro una *pasión* determinada. En ese modelo comunicativo se situaban gran parte de aquellas disciplinas que hoy en día denominamos *artes* pero que, para el siglo XVIII, aún no aparecían en su especificidad. De ahí que la comparación, presente en todos los autores antes mencionados, entre la música y la pintura, no apelaba a la traducción del registro visual a lo sonoro o viceversa, pues, para que existiera tal traspaso se hubiese requerido, justamente, una noción de autonomía estética en cada uno de dichos registros que lograra hacer pasar *algo propio* del uno al otro. En cambio, para los autores *clásicos*, lo que estaba en juego era una representación de *lo mismo* en diversos registros. Las analogías puestas en juego por Rousseau entre la melodía y el dibujo, por ejemplo, en ningún caso nos hablan de una idea plástica llevada al registro sonoro, sino de una dimensión *discursiva lógica* que emerge tanto con el dibujo como con la melodía:

Así como los sentimientos que excita en nosotros la pintura **no provienen de los colores**, el poder que tiene la música sobre nuestras almas **no es obra de los sonidos**. Bellos colores bien matizados agradan a la vista, pero ese placer es pura sensación. Es el dibujo, es la imitación lo que da a esos colores vida y alma, son las pasiones que expresan las que llegan a conmovir las nuestras, son los objetos que representan los que llegan a afectarnos. El interés y el sentimiento no dependen de los colores. Los rasgos de un cuadro emocionante nos emocionan aun en una estampa; quitad esos rasgos del cuadro, y los colores ya no harán nada.

12. Es decir, no como la expresión de una subjetividad individual y singular que exterioriza su “mundo interior” a través de la obra.

13. “La lengua convencional solo pertenece al hombre. Por eso el hombre hace progresos, sea para bien o para mal, y los animales no lo hacen” (Rousseau 2007, 257).

14. Los textos referidos a la música de estos autores son: en el caso de Dubos disponemos de las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [*Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*] (1719), texto que posee un último capítulo dedicado a la relación entre poesía y música, y desde el cual Rousseau tomará ideas para su teoría del origen de las lenguas. En el caso de Herder contamos con el *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [*Ensayo sobre el origen del lenguaje*] (1772), un equivalente en alemán al texto de Rousseau que se confrontará con la teoría de Hamann sobre el lenguaje al afirmar el origen humano y no divino de este y, por otra parte, el famoso texto *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [*Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*] en el que, a propósito del desarrollo de la noción de historia humana, se dedicarán varios comentarios al problema del lenguaje, de la poesía y de la música. En el caso de Rousseau y Koch están los textos ya citados.

La melodía hace precisamente en la música lo que hace el dibujo en la pintura: es la que marca los rasgos y las figuras, de los cuales los acordes y los sonidos son solo los colores (Rousseau 2007, 293).¹⁵

Es claro, sobre todo en lo que está resaltado de esta cita, que aquello que se representa tanto en el dibujo como en la melodía no es de orden estético –en el sentido en que ya Baumgarten le había dado por aquella época al término– pues, para la mentalidad *clásica*, ningún sentido (ni sentimiento) puede provenir de la ciega y animal sensorialidad. Lo comunicable es algo previo al lenguaje y que ya está definido antes de pasar *a través* del lenguaje.

Dibujo y melodía representarán las *pasiones* a las cuales está sometida nuestra alma, pero la unidad y transparencia de aquella alma (o conciencia), tal como la conciben los autores *clásicos*, permite que nos mantengamos al interior de la racionalidad ilustrada incluso allí donde deseo y volición se confrontan.¹⁶ En este sentido, no es de extrañar que las pasiones sean sometidas a una catalogación meticulosa y puedan, a su vez, ser representadas meticulosamente en diversos léxicos, pues el pensamiento, que para la *época clásica* es uno y sin fisuras y cuya única forma de estar ante sí es en el despliegue discursivo sobre el lenguaje, comienza su itinerario histórico en la pasión: "Se nos ha hecho creer que el lenguaje de los primeros hombres eran lenguas de geómetras, y vemos que eran lenguas de poetas. Así debió de ser. No se comenzó por razonar sino por sentir" (Rousseau 2007, 259). De ahí que la "gramática" propia de aquellas lenguas sea figurada, son lenguas que no conocen el sentido literal, sino que hablan por tropos, pero que, a la larga, *tienen* una gramática, es decir, un orden lógico, claro y comprensible. No es extraño, entonces, que, para la *época clásica*, los lenguajes más cercanos a la representación directa de las pasiones, tal como eran consideradas la poesía, la pintura y la música, tuvieran también un léxico y una gramática.¹⁷

En el marco de la música, esa "gramática" que atravesará y dominará durante toda la *época clásica* es la famosa "teoría de los afectos",¹⁸ cuyo primer esbozo lo podemos encontrar en

15. La negrita es mía.

16. Tal como lo señalará Descartes en el Artículo XLVII de *Les passions de l'âme*: "Y no es sino en el rechazo que se da entre los movimientos que el cuerpo por sus espíritus, y el alma por su voluntad, tienden a provocar al mismo tiempo en la glándula [pineal], en lo que consisten todos los combates que acostumbramos a imaginar entre la parte inferior del alma, que llamamos sensitiva, y la superior que es racional, o bien entre los apetitos naturales y la voluntad. Pues no hay en nosotros más que una sola alma, y esta alma no tiene en sí ninguna diversidad de partes: la misma que es sensitiva, es racional, y todos sus apetitos son voliciones" (Descartes 1649, 67-68). La traducción es mía.

17. En el caso de la pintura es ejemplar el análisis que realiza Félix de Azúa (1985) sobre el modelo de representación pasional de Le Brun en su artículo "Las pasiones al servicio de la corona". En el caso de la poesía o de la expresión de pasiones a través de la palabra (práctica en la cual tendríamos que incluir el teatro de la época), sin duda el gran modelo de representación pasional había sido el *Ars Poética* de Horacio y la reinterpretación que encontramos tanto en Castelvetro como en el teatro *clásico* francés de la *Poética* aristotélica. Por otra parte, sobre todo para el contexto español, no es de poca influencia el modelo propuesto por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* donde, justamente, encontramos esta relación léxica entre una pasión y su manera formal de manifestarse en un ámbito específico como la poesía ("Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas").

18. Es importante recordar que acá no me refiero a la *época clásica* en cuanto denominación estilístico-musical, sino en cuanto contexto filosófico-epistémico. En este sentido no es casual que justamente en el momento en donde esa mentalidad de la *época clásica* comienza a entrar en crisis y en transformación (desde la segunda mitad del siglo XVIII en adelante) la teoría de los afectos pierda fuerza, justamente en el contexto del formalismo del periodo estilístico del *clasicismo musical*, donde comienza un proceso de autonomización de la gramática musical dejando de lado el problema de los *afectos* para centrarse en el problema de las *formas musicales*. Así y todo, para los efectos de la explicación que

el *Diálogo de la música antigua y la moderna* publicado en el 1581 por Vincenzo Galilei, y cuya conformación relativamente canónica se puede apreciar en el compendio musical del erudito y polifacético Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* de 1650.¹⁹ Esta gramática de los afectos permitirá hacer ingresar el mero sonido al lenguaje al hacer aparecer en aquel universo sonoro-sensorial caótico una discursividad racional. Aquella discursividad no podría ser llamada aún propiamente la discursividad de la música, pues se trata, más bien, de la discursividad propia de la racionalidad, la cual es previa a la música misma. En este sentido, la música para la *época clásica* será entendida como un modelo sonoro de aparición del discurso, el cual, en cuanto racionalidad, es determinación y orden, es decir, es gramática. No hay música en sí, sino discurso sonoro que *representa* el devenir de las pasiones de nuestra razón. De ahí que la continua referencia a lo vocal, desplegada por la teoría musical de *l'âge classique*, funcione como una analogía y un recordatorio del componente ético-racional del cual la música es portadora; no puede haber música instrumental sino como referencia a aquel discurso expresivo de la razón y, por lo tanto, de un devenir léxico-discursivo. Ahora bien, para la *época clásica*, esta razón es siempre transparente y clara para sí misma, incluso allí donde no se domina del todo, como en las pasiones. De ahí que la noción de lenguaje no se conciba sino como un “darse a entender”.²⁰

Si volvemos al trozo ya citado de Koch se apreciará que esta supeditación de la música instrumental a la vocal está determinada por ese objetivo comunicativo, ese “darse a entender” que se reconoce para la música, y aunque ella exprese solo sentimientos o estructuras sonoras formales, ambas cosas son claramente entendibles para quien escucha, así como la verdad es claramente transmitida en el discurso: las “gramáticas” de los lenguajes artísticos tienen como finalidad hacer comprender qué conformaciones sensibles, qué tropos, señalan, convienen a o generan un eco de qué pasión.²¹ Es este origen imaginado conjuntamente a lo largo de toda la *época clásica*, el que marca el sentido de lectura de las obras... y el que se quebrará hacia principios del XIX.

sigue, es importante tener presente que dicho *clasicismo musical* sigue guardando una relación con la mentalidad clásica en su confianza respecto de la transparencia racional de dicho lenguaje musical; si bien reemplazan la relación a las pasiones por la relación abstracta de las puras estructuras formales, dichas estructuras siguen siendo comprensibles y racionales.

19. El propio Descartes escribirá, también, en 1618 un pequeño tratado sobre música (el *Compendium Musicae* que, dicho sea de paso, presume ser la primera obra escrita por el filósofo) destinado al matemático Isaac Beckman, de quien Descartes era amigo y compañero de armas por aquella época. El texto cartesiano intenta conciliar las teorías musicales de corte físico-matemático, como la de Zarlino, con la, por entonces ya famosa, “teoría de los afectos”, siendo este texto uno de los antecedentes más evidentes de su tardío tratado *Les passions de l'âme*.

20. Hasta cierto punto, la contraposición entre Herder y Hamann respecto del origen del lenguaje está vinculada con esta cuestión. Cuando el primero afirma el origen humano y natural del lenguaje está apelando, finalmente, a la posibilidad de comprensión y dominio absoluto del mismo por parte de la racionalidad y la conciencia y, por lo tanto, por infinitas que sean las posibilidades de la racionalidad, siempre serán completamente explicables para sí mismas. A diferencia de aquello, cuando Hamann apela al origen divino del lenguaje (más allá de las implicancias teológicas de esta afirmación, sobre todo proviniendo de un cabalista judío como Hamann) está apelando, finalmente, a un grado de incognoscibilidad o incomprendibilidad para lo humano (entendamos acá lo divino más bien como lo in-humano) respecto del lenguaje mismo y de su origen.

21. Esto es especialmente claro tanto en el ya citado *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, como en la famosa “teoría de los afectos” en donde determinados giros melódicos literalmente *movían* determinados afectos (p. ej. el tetracordio frigio descendente [tono, tono, semitono] se asociaba al dolor por lo cual era el ostinato sobre el cual se construía el bajo continuo de prácticamente todas las piezas llamadas *lamentos*).

III. Hacia una *razón sensible*: la importancia de la música en el primer Romanticismo

Si *l'âge classique* había depositado su fe en la conciencia, en cuanto pensamiento que asiste a su propio despliegue (un pensamiento que piensa que piensa, como en Descartes), y con ello podía estar seguro de su existencia y de la posibilidad de acceso a la verdad a través de la razón, el siglo XIX comenzará su itinerario en el idealismo post-kantiano, desconfiando de la posibilidad de objetivar el pensamiento en la conciencia a partir de los problemas generados por aquella cuando intenta dar cuenta de sí misma bajo la forma de la autoconciencia, pues la propia forma *clásica* de concebir la conciencia desde Descartes (pienso que pienso) ¿no abre, acaso, la posibilidad a una secuencia infinita (pienso que pienso que pienso, etc...) y, por lo tanto, indeterminable e inobjetivable? Y si aquella autoconciencia es infinita, ¿no corresponde a la filosofía, entonces, la exploración de aquella potencial infinitud e indeterminación? Y si el lenguaje es el modo de despliegue de toda conciencia, incluida la conciencia sobre sí mismo –ahora infinita– ¿no es, entonces, el lenguaje también potencialmente infinito y, por tanto, indeterminado? Son justamente estas preguntas las que se sitúan en la base de la transformación epistémica que reorganizará los vínculos entre pensamiento y sensibilidad y, con ello, transformará el sentido tanto de la práctica musical como filosófica a principios del siglo XIX. Esta transformación no pasa tanto por un cambio en la relación entre música y lenguaje como por el cambio en la consideración del lenguaje en su relación con el problema de la verdad y del conocimiento; la importancia que comenzarán a tomar, para los idealistas y los primeros románticos, las nociones de lo "indecible", lo "infinito" y lo "irrepresentable" en su relación con la verdad llevan implícita la problemática de cómo dar cuenta de esa verdad en el lenguaje.

Cada producción estética parte de una separación en sí infinita de las dos actividades que están separadas en todo producir libre. Ahora bien, dado que estas dos actividades deben presentarse unidas en el producto, a través de él se expresa de modo finito algo infinito. Y lo infinito expresado de modo finito es belleza. Por tanto, el carácter fundamental de toda obra de arte, que comprende en sí los dos [caracteres] anteriores, es la *belleza*, y sin belleza no hay obra de arte (Schelling 2005, 418 / SW 620).

La música, aquella *especie de lenguaje* que, sin necesidad de un decurso conceptual, nos hace entrar en relación con un sentido, se propondría, entonces, como un lugar idóneo para dar cuenta de esta verdad indecible, infinita y, hasta cierto punto, irrepresentable. La importancia que le asigna Hoffmann a la música pasa justamente por su capacidad de poner en contacto al sujeto con lo indecible; la música ya no es el lenguaje definido y ordenado de las pasiones o de la idea (concepto), sino aquel lenguaje que nos permite percibir que nuestra autoconciencia no se reduce a la comprensión ni ordenación clara de las pasiones. En este sentido, la cuestión de la autonomización de la música como práctica material que *da cuenta* de un saber se podría ver directamente vinculada con la transformación en la manera en que se consideraba la relación entre lenguaje y conocimiento; es en este mismo momento donde el conocimiento se comienza a concebir como una materialización (lenguaje) pero cuyo sentido no se agota en las puras reglas formales de dicha materialidad. En este sentido, si la música se transforma en el arte por antonomasia –tal como lo anuncia Schlegel en sus "Notas literarias" ("Todo arte tiene principios musicales, y cuando está completo se convierte él mismo en música" [citado por Bowie 1999, 210])– es porque en ella podemos encontrar el lenguaje más cercano a la autoconciencia en cuanto acción de ponerse a pensar sobre el propio pensamiento. Aquellas

“gramáticas” que, en el seno del mundo *clásico*, aseguraban la racionalidad de los lenguajes artísticos, se rompen para dar paso a un tipo de análisis centrado en cierta autonomía del lenguaje:

El análisis independiente de las estructuras gramaticales, tal como se lo practica a partir del siglo XIX, por el contrario aísla el lenguaje, lo trata como una organización autónoma, rompe sus vínculos con los juicios, la atribución y la afirmación. El paso ontológico que el verbo ser aseguraba entre hablar y pensar se encuentra roto; de golpe, el lenguaje, adquiere un ser propio. Y es este ser quien detenta las leyes que lo rigen (Foucault 1966, 308).²²

Justamente la tesis sostenida por Foucault en *Las palabras y las cosas* es que a comienzos del siglo XIX, en aquel paso de *l'âge classique* a la Modernidad, la actitud hacia el lenguaje genera una escisión dialéctica en los modos de considerarlo; por un lado se convierte él mismo en objeto de conocimiento al cual se aplican los métodos del saber general dando paso a una “ciencia del lenguaje”: la filología;²³ por otro lado el lenguaje se repliega sobre su propio enigma, dando origen a un modo de escritura autorreferencial: la literatura.²⁴

Si bien comparto con Foucault la opinión de que la consolidación de la Modernidad se abre con aquella escisión entre, dicho *grosso modo*, un saber estético y un saber científico, el desarrollo epistémico a lo largo de aquella Modernidad no estará tan exento de circunvalaciones y desvíos como para plantear una direccionalidad tan clara y lineal.²⁵ Sin ir más lejos, el modelo de reflexión crítico-dialéctico, que muchas veces se entiende como el modelo reflexivo por antonomasia de la Modernidad, apuntará a un modo de reconciliación de los opuestos sin eliminar la contradicción constitutiva del pensamiento.²⁶ Por el momento solo digamos que aquella reflexión sobre el lenguaje que se abrirá a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX estará indisolublemente ligada a un desarrollo reflexivo serio y profundo respecto del problema de la autoconciencia. De ahí que la figura central en la reflexión de la época

22. La traducción es mía.

23. “Conocer el lenguaje ya no es estar lo más próximo posible del conocimiento en sí mismo, solamente es aplicar los métodos del saber general a un dominio singular de la objetividad” (Foucault 1966, 309). La traducción es mía.

24. “La literatura es la negación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí reencuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras” (Foucault 1966, 313). La traducción es mía.

25. Si Foucault percibe un vacío en la relación entre filosofía y lenguaje a lo largo de todo el siglo XIX que vendrá a ser colmado recién con Nietzsche a finales de dicho siglo, es porque omite toda referencia a Schleiermacher, Schlegel, Schelling, Hoffmann, Wagner o Hanslick en su reflexión. Omite esta trayectoria para resaltar como logro último de la Modernidad la completa autonomía del significante del lenguaje en Mallarmé, un encierro en la soledad del significante sin significado de la palabra en sí misma (*le mot lui-même*) como respuesta a la interrogante moderna sobre el sentido; insiste que sea esa ocultación del signo la que responda a una interrogante cuyo inicio solo alcanza a ver en Nietzsche; “A esta pregunta nietzscheana: ¿Quién habla? Mallarmé responde, y no cesa de retomar su respuesta, diciendo que aquel que habla es, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, **la palabra misma** – no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario” (Foucault 1966, 316-317). La negrita y la traducción son mías.

26. En su *Dialektik*, Schleiermacher hace una consideración que puede ser un buen ejemplo de esta cuestión cuando señala que “si eliminamos esta relación del pensamiento al Ser, entonces no habrá conflicto, sino que mientras el pensamiento solo permanezca puramente en sí mismo, solo existirá diferencia” (citado por Bowie 1999, 165). Curiosamente será justo el tema de la diferencialidad del lenguaje como estructura pura (la famosa *différance* de Derrida), es decir, una diferencia sin posibilidad de conflicto, lo que caracterizará el acercamiento al lenguaje (y al conocimiento, y, por ende, también a la acción, es decir a la moral y a la política) que comenzará a imperar en aquellas filosofías que reclaman para sí una superación de la Modernidad.

sea la subjetividad, pero ya no aquella arcaica subjetividad unitaria, transparente para sí y sin conflictos de *l'âge classique*, sino una subjetividad desgarrada por la contradicción, una subjetividad opaca y difícilmente referible. Parafraseando a Foucault; si tuviéramos que preguntar ¿quién habla?, la Modernidad respondería que es siempre el Sujeto, quizás en su soledad (como en Schleiermacher), pero apuntando siempre hacia la generación de un vínculo que le permita pensar lo contradictorio y heterogéneo del mundo y que dé sentido a su práctica social, incluso aunque se deba pasar primero por el desgarramiento mismo de la noción de Sujeto (Nietzsche).

En este sentido, la importancia que adquiere la estética para el siglo XIX (y particularmente la música de cara a la filosofía) no residiría tanto en la cuestión de la autonomía estructural de los lenguajes, es decir en aquello que permita identificar "lo propio" de cada disciplina artística, sino en la posibilidad de concebir una autoconciencia en la cual se pueda pensar (y escuchar) lo trascendental en lo empírico. Es este proyecto, en gran medida, el que guiará el trabajo filosófico tanto de los idealistas post-kantianos (pienso en Fichte y Schelling, fundamentalmente) como de los primeros pensadores románticos (Schlegel, Tieck, Hölderlin, Schleiermacher y Novalis, entre otros). En ambos casos será, justamente, la tensión establecida entre un modelo de autoconciencia infinita y su modo de aparición empírica lo que encaminará la mayor parte de sus reflexiones hacia el ámbito estético²⁷ y a la vez lo que irá generando aquel modelo de la subjetividad moderna donde la opacidad de su propio origen será su elemento conformador²⁸ y en el cual la música aparece siempre como el modelo por antonomasia para representar dicha subjetividad.

IV. La especificidad de lo musical: lo puro musical como la puesta en obra de la autoconciencia

En la ya mentada introducción a la reseña de la *Quinta sinfonía* de Beethoven –que podría ser considerada como un modelo paradigmático de la estética musical romántica–, E.T.A. Hoffmann establece una serie de antítesis conceptuales que son muy significativas en relación con lo que podríamos llamar una "materialización" musical de aquellos problemas filosóficos referidos en la sección anterior. Justamente en dicha reseña la estructura argumental que utiliza Hoffmann consiste en generar una serie de asociaciones y oposiciones de diversas categorías que le permitan ir definiendo una noción de música diferenciada del modelo *clásico-ilustrado* imperante hasta principios del XIX, asociaciones y oposiciones que tienen en su centro la antítesis que Hoffmann establece entre lo *plástico* y lo *musical*.

Esta primera antítesis señalada por Hoffmann inaugura simbólicamente la idea de una especificidad de lo musical cuyo fundamento, tal como se puede apreciar en otras secciones del texto, se encuentra en su carácter expresivo indeterminado –cuestión ya exaltada por Wackenroder hacia fines del siglo XVIII, pero más bien desde una perspectiva de auditor entusiasta que de musicólogo o crítico–.²⁹ El error de algunos compositores, según Hoffmann, es tratar la música como se trataría cualquier otro lenguaje expresivo, en buenas cuentas, aquel

27. Excepto en Fichte, quien nunca escribirá sobre estética y encontrará más bien en la Ética el lugar para reflexionar estas cuestiones.

28. Cuestión que podemos ver definitivamente consolidada en la concepción del sujeto del psicoanálisis.

29. Tal como se puede apreciar en su texto de 1796 *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (Wackenroder 2008).

error sería permanecer en el sistema ilustrado de representación de las *Bellas Artes* donde las analogías transversales (dibujo = melodía = pasión) señalan una unidad de las disciplinas en torno a aquella “estética del sentimiento” propia del siglo XVIII,³⁰ que sería la encargada de *decir* en lo sensible lo discursivo-racional y que se traduciría en las *gramáticas* de las diferentes artes que ya se han mencionado.

En el sistema de Hoffmann dichas analogías transversales serán reemplazadas por antítesis equivalentes que propondrán como obvias ciertas oposiciones generando todo un campo de categorías cuya vecindad las hará afines unas a otras, estableciendo, así también, un modelo histórico y valórico de interpretación y, lo que más me interesa destacar en este punto, un nuevo modelo para la noción de *representación*;

La reconstrucción del sistema de categorías al que pertenece la antítesis de Hoffmann “plástico-musical” es imaginada como un intento de hacer consciente un modelo hermenéutico en el que se orienta a cada paso explícita o implícitamente la estética musical romántica, y sin cuyo conocimiento muchas conexiones conceptuales que Hoffmann propone como si fueran obvias, podrían parecer al lector inmotivadas y caprichosas. Dicotomías como “antiguo-moderno”, “pagano-cristiano”, “natural-maravilloso”, “natural-artificial”, “plástico-musical”, “ritmo-armonía” o “melodía-armonía”, y finalmente “música vocal-música instrumental” se tratan en un sistema que nunca se muestra como tal, pero que gobierna todos los razonamientos desde la sombra. La concatenación de antítesis que hace Hoffmann es, desde el punto de vista lógico, sin duda una empresa enteramente discutible. El procedimiento consiste, dicho de modo grosero, en asociar estrechamente oposiciones conceptuales, que tomadas en sí mismas son muy convincentes, con otras oposiciones conceptuales de manera que al final cada categoría puede combinarse incondicionalmente con las demás categorías de la misma serie (“antiguo”, “pagano”, “natural”, “plástico”, “ritmo”, “melodía”, “música vocal”) y contrastar con cualquier categoría de la otra serie (“moderno”, “cristiano”, “maravilloso”, “artificial”, “armonía”, “música instrumental”) (Dahlhaus 1999, 46).

A esta serie de oposiciones referidas por Dahlhaus podrían sumarse, a pesar de no estar explícitamente en el vocabulario de Hoffmann, tanto la oposición entre lo “bello” y lo “elevado” (tan corriente ya a principios del XIX a propósito del posicionamiento de la categoría de “lo sublime”) como aquella otra de lo “clásico” y lo “romántico”, de los cuales el último término es usado de manera abundante y entusiasta por Hoffmann asociándolo, justamente, a la idea de lo infinito, lo indecible y lo indeterminado. Volviendo a la ya citada reseña de la *Quinta sinfonía* de Beethoven:

Cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre solo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezcla con otro arte, expresa con pureza y solo en sí misma lo propio

30. El epígrafe general del texto de Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, es aquella famosa sentencia de Horacio que reza *Ut pictura Poesis* (así como en la pintura en la poesía). En el tercer volumen, Dubos extiende la analogía entre poesía y pintura hacia la música al tratar la tragedia griega, conformando, ya a comienzos del siglo XVIII (el texto de Dubos es de 1719) aquel triunvirato disciplinar del cual Rousseau y luego Herder harán eco en sus textos sobre el origen de las lenguas.

del arte y dilucida su ser. Es la más romántica de todas las artes –podríamos casi afirmar que es la única verdaderamente romántica. [...] La música abre al hombre un reino desconocido; un mundo que nada tiene en común con el mundo sensible que lo rodea, en el cual deja atrás todo sentimiento determinable para rendirse a lo indecible (Hoffmann 1985, 38).³¹

Pero esta supremacía y especificidad que le atribuye Hoffmann a la música y la ruptura que establece en su modelo interpretativo con el modo *clásico-ilustrado* de comprensión de la música bajo la lógica de las *Artes Bellas*, es necesario que se comprendan no tanto como una transformación interna de la propia disciplina referida a discusiones o disputas históricas –tal como lo hace Dahlhaus–³² sino más bien como la transformación del significado y el sentido de la acción de conocer que se venía fraguando hacia fines del siglo XVIII, es decir, como la transformación del significado y el sentido de la noción de *representación* en el contexto de la actividad de conocer; si la música adquiere un lugar privilegiado para los románticos, tanto artistas como filósofos, no es tanto por la exaltación sentimental provocada por esta, sino más bien por su adecuación ejemplar a aquel nuevo modelo racional que insistía en medirse con un sentido metafísico de la verdad, pero al cual solo podía accederse a través del mundo físico y sensible y no a través de la aplicación del entendimiento puro.³³

En este contexto la importancia del pensamiento temprano de Fichte es fundamental; todo el desarrollo de su *Wissenschaftslehre* [*Doctrina de la ciencia*] está orientado a concebir un modo de conocer la conciencia teniendo presente que esta no puede reducirse a un objeto de conocimiento tal como el resto de los objetos del mundo, para lo cual se necesita superar la dicotomía entre objeto y sujeto al concebir la acción del yo pensando en *sí mismo*. Si bien Fichte se mantiene al interior de una "filosofía del yo", sin adentrarse en el ámbito de la Estética, llegando a encontrar en la noción de *intuición intelectual* aquella posibilidad de autoconocimiento del yo, no es difícil darse cuenta de las posibilidades abiertas por él a la aún novedosa noción de *Arte* que se estaba fraguando en esos momentos; si la posibilidad de autoconocimiento del yo se encuentra en la propia "acción-hecho" (*Tathandlung*) del intuirse a sí mismo, toda reflexión particular, o todo despliegue material de la reflexión está en una conexión interna con aquella intuición inmediata del yo. Dicho de otra manera, no existe oposición por principio entre el despliegue material del pensamiento (lo medial) y la inmediatez del autoconocimiento (lo inmediato):

[...] la concepción de Fichte [...] presupone que la totalidad, (i.e., la conciencia misma) es primera y no algo obtenido como resultado. O sea, presupone que solo porque ya hay conciencia es posible abstraer y reflexionar a la vez sobre sujeto y objeto (que solo es posible descomponerla en –y analizar sus– "partes")

31. La negrita y la traducción son mías.

32. En su texto *La idea de música absoluta*, Dahlhaus conecta inmediatamente el modelo de interpretación de Hoffmann con las viejas disputas de la *prima e seconda prattica* del siglo XVI, haciendo que el posicionamiento de la noción de autonomía en la música responda, más bien, a un orden de desarrollo interno de la propia disciplina sin ninguna conexión con su contexto cultural ni epistémico.

33. Los textos claves a propósito de esta cuestión, sobre todo por el fuerte impacto que causarán en la joven generación romántica de principios de siglo, serán los textos desarrollados por Fichte vinculados con su *Wissenschaftslehre*, especialmente el *Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia* (1797), en el cual Fichte plantea su teoría de la autoconciencia y del Sujeto Absoluto, texto, por lo demás, que Hoffmann probablemente conoció a través de su amigo Zacharias Werner durante su estancia en Varsovia entre 1804 y 1807, donde este último le dio a conocer la mayor parte de los textos de los románticos de fines del siglo XVIII (Tieck, Wackenroder, Novalis, Hölderlin, entre otros). Cf. Duque 1998.

porque la consciencia es –por decirlo con Kant– una totalidad originariamente sintética, una unidad que no resulta de la colección de lo diverso pero que tampoco es posible como algo simple, sino que consiste en un complejo sistema de relaciones. La consciencia conlleva en sí misma una multiplicidad de elementos, los cuales están recíprocamente relacionados, de tal modo que –por así decirlo– se entretejen mutuamente. La consciencia solo es posible como multiplicidad y lo que hace posible dicha multiplicidad en cuanto multiplicidad es el hecho de que cada uno de sus elementos no puede ser sin todos los demás, o sea, el hecho de que cada uno se hace y es a la vez condición de todos los demás –el hecho de que cada uno presupone (y es a la vez presupuesto por) todos los demás. Por otro lado, su concepción de la consciencia conlleva la unidad absoluta de todos sus momentos– de tal modo que sujeto y objeto no están desligados (el uno del otro) y cada uno de ellos encerrado en su propia esfera, apartados (el uno del otro) como si fueran elementos extrínsecos e independientes, sino que están en una relación recíproca. Igualmente, tampoco sujeto y objeto son elementos absolutamente simples, sino que en virtud de su naturaleza todas las determinaciones de la consciencia son complejas, es decir, ellas mismas sintéticas (De Jesús 2012, 501-502).

Solo a partir de una concepción como esta es posible concebir la obra de arte como *materialización* de la libre voluntad de un sujeto y, por lo tanto, como la propia autoconciencia. Se podría decir que es, justamente, sobre la irresolubilidad de esta tensión entre lo absoluto y lo particular que se funda la noción moderna de *Arte*; la obra es *medio y fin* al mismo tiempo, es lo particular y lo absoluto. De ahí que el *sentido* del arte en la Modernidad no pueda sino ser buscado en la propia obra, pero a la vez será imposible encontrarlo si consideramos la obra como pura organización material, es decir, como pura *medialidad* o puro recurso material. Pero tampoco se trata de que aquellos recursos materiales hagan pasar *a través* de ellos un significado, un sentido, previo a ellos.

A partir de todo esto es importante tener presente que la problemática bajo la cual se concibe el *Arte* es la misma problemática presente en el desarrollo de la noción de autoconciencia o, mejor dicho, la propia noción de *Arte* es parte del desarrollo de la noción de autoconciencia moderna. Desde esta perspectiva es que el Romanticismo temprano comienza a ver a la música no solo como un ejemplo del trabajo de la autoconciencia, sino como la *puesta en obra* de la propia autoconciencia en su estado *puro*, sin necesidad de enfrentarse a lo determinado del concepto (que siempre nos arrojará hacia lo externo a la propia conciencia).³⁴ En este sentido

34. En la versión de 1797 de su doctrina de la ciencia, Fichte va delineando la diferencia entre el acto de pensar cualquier objeto del mundo y el acto de pensarse a sí mismo, como una diferencia de dirección; en el primer caso el pensamiento se dirige hacia lo externo y en el segundo hacia lo interno, pero el riesgo es que al dirigirlo hacia lo interno, es decir hacia el propio *yo*, podríamos concebir ese *yo* como *objeto* del pensamiento con lo cual deberemos haber supuesto una nueva subjetividad que a su vez deberá ser objetivada por otra superior a ella y así hasta el infinito, con lo cual no haríamos otra cosa que establecer un modo de relación externa con lo interno: “Fichte hace aún un último esfuerzo por aclarar el problema y el motivo de por qué no ha sido posible [*explicarnos la autoconciencia manteniéndose al interior de ella*]. Dice: yo solo puedo ser consciente de un objeto bajo la condición de que sea también consciente de mí mismo, esto es, bajo la condición de que sea consciente de mí mismo como sujeto consciente. Y si con relación a un objeto exterior yo me comprendo como sujeto de la consciencia, ya en el seno de mi autoconciencia yo soy para mí mismo también lo que ahí es el objeto de mi consciencia. Es decir, por muy distinto que yo pueda ser para mí mismo de un mero objeto, de algún modo soy el objeto de mi autoconciencia. En el primer caso, yo no podría ser consciente de ningún objeto exterior sin que fuera consciente de mí mismo en cuanto sujeto del acto de pensamiento por medio del cual lo represento. Yo no podría ser consciente de dicho acto en cuanto un acto que es mío sin que fuera consciente de mí mismo como aquel a

el asunto fundamental por el cual la música cobra relevancia hacia principios del siglo XIX no es su falta de materialidad sino, justamente, su capacidad de dar cuenta de la inseparabilidad de lo material y lo espiritual.

Desde esta perspectiva, los modelos de análisis que ponen el acento en el carácter no material del fenómeno musical situándolo en un polo puramente espiritual³⁵ en confrontación con otras artes más "materiales" (fundamentalmente al conjunto de las artes plásticas y/o visuales) no logran comprender la complejidad del lugar ocupado por la música en la filosofía romántica, la cual, a la inversa de esto, se sitúa como el ejemplo y modelo de representación de la propia subjetividad (con su compleja relación entre materialidad y conciencia).

Es cierto que los propios autores románticos utilizan profusamente un lenguaje "espiritualizante" y generan, a su vez, oposiciones entre las artes que, desde nuestra perspectiva, podríamos considerar como más "espirituales" y otras más "materiales" (verbigracia el mismo uso de la noción de "Romanticismo" utilizado por Hoffmann que se ha mencionado un poco más arriba), pero es cierto, también, que las utilizan considerando un modelo epistemológico en el cual todas las *Artes Bellas* permitirán pensar la relación entre materia y espíritu sin eliminar ninguno de los términos.³⁶ De hecho, independientemente de las distinciones articuladas por diversos autores románticos sobre las diversas disciplinas artísticas, una cosa que está presente en todos es que lo propio de las artes consideradas estéticamente es que nos permiten introducir la libertad en el plano material o, dicho de otra manera, nos permiten relacionarnos con un *más allá* de la materia en la propia materia. En este sentido, cuando se intenta explicar la estética musical romántica, insistiendo en la necesidad de contraponer lo material con lo espiritual, se deja de pensar lo único importante de pensar para la filosofía y la estética romántica: el hecho de que todo particular contiene en sí lo absoluto y lo universal. En palabras de Wackenroder:

El arte habla mediante imágenes a los hombres y se sirve entonces de una escritura jeroglífica cuyos signos según lo exterior conocemos y comprendemos. **Pero funde lo espiritual y lo no sensible en las figuras visibles** de un modo tan conmovedor y digno de admiración, que de nuevo nuestra esencia entera y todo lo que habita en nosotros se mueve y estremece en sus raíces. Las enseñanzas de los sabios solo ponen en movimiento nuestro cerebro, solo una mitad de nosotros mismos; pero los dos lenguajes maravillosos cuyo poder aquí proclamo **remueven nuestros sentidos tanto como nuestro espíritu**; o mejor diría, con ello (no lo podría expresar de otra manera) **todas las partes de nuestra (para**

quien pertenece dicho acto. Por otro lado, yo tampoco podría ser sujeto consciente de mí mismo sin ser para mí el objeto de mi conciencia. Por lo tanto, lo que era válido para el caso de la conciencia de un objeto exterior no lo es menos en el caso de la autoconciencia: el sujeto se convierte para sí mismo en objeto, por lo que siempre hace falta pensar otro sujeto –y otro, y otro más, y así una y otra vez hasta el infinito. **El resultado de todo ello es que por este camino no logramos explicar la conciencia**" (De Jesús 2012, 499). La negrita es mía.

35. Por ejemplo, cuando Fubini interpreta la estética musical de Wackenroder señalando lo siguiente: "Wackenroder no deja nunca de poner el acento sobre ese elemento indefinible, inasible, propio de la música. Cuanto no puede expresarse mediante el lenguaje común encuentra su expresión directa a través del lenguaje de los sonidos: lenguaje absolutamente aconceptual, ahí radica su privilegio. **El lenguaje de los sonidos se halla totalmente liberado de cualquier contacto con la materia. La técnica asume dentro de él un papel tan solo secundario**, material; lo que más cuenta es el contenido inefable, el alma, el sentimiento" (Fubini 1990, 261). Las negritas son mías.

36. En efecto Hoffmann dirá que la música es *la más romántica* de todas las artes, no que es romántica en oposición a otras que no lo son.

nosotros misteriosa) esencia parecen fundirse en un único nuevo órgano que capta y concibe el milagro celestial por esta doble vía (Behler [citando a Wackenroder] 1996, 32-33).³⁷

Por otra parte, la idea de que para la música y la estética romántica la técnica, y en consecuencia la materialidad, posee un papel secundario es fácilmente discutible al acercarse a los propios textos musicales de Hoffmann; cuyos análisis lejos de considerar la técnica como un elemento secundario, se basan en la construcción armónica, melódica y organológica de las piezas para intentar leer en dicho armazón técnico-material aquella totalidad a la cual la pieza apelaría.³⁸

En este sentido, la apelación romántica a una *pureza* de lo musical estaría lejos de considerar que dicha pureza se relacionaría con una inmaterialidad de la música. Muy por el contrario, la música nos permite interrogar la noción misma de *representación*, y cómo esta serviría de enlace entre el sujeto y la verdad al eliminar la dicotomía entre materia y espíritu y presentarnos a la subjetividad en su carácter absoluto.

V. La música como práctica subjetiva

Independientemente de si nos enfrentamos a los objetos artísticos como sus creadores o como sus receptores, para los autores que hemos estado mencionando, habrá *arte* solo en la medida en que aquellos objetos generen una *experiencia* en alguien, es decir, en la medida en que el sujeto logre *interpretar* la obra, para lo cual, aunque sea mínimamente, el sujeto debe ser *transformado* por la obra. En este sentido, para el modelo de comprensión romántico del arte y de la música, la *verdad* a la cual accedemos a través del arte no es “la verdad del arte” sino la verdad a secas;³⁹ la importancia –y la novedad– que adquirirá la música en el siglo XIX para la filosofía está determinada por la transformación en la práctica de escuchar más que por las transformaciones estructurales o instrumentales de la propia disciplina: allí donde el auditor del siglo XVIII lograba, en el mejor de los casos, ir del sonido a las ideas o pasiones que el sonido pretendía representar, el auditor romántico –por supuesto, también en el mejor de los casos– escuchará el devenir de su propia subjetividad, dejará ingresar el sonido para que lo guíe en una experiencia donde lo experimentado siempre será una verdad que surge de sí mismo y en donde el juego de remisiones propio de las gramáticas de la época *clásica* (una figura sonora, una imagen, un gesto que *remite* a una pasión o a una idea) no tiene lugar pues sonido y sujeto se funden en la propia acción-hecho (*Tathandlung*) de *escuchar*. En este sentido, se podría pensar el Romanticismo musical como el primer momento en que la música sale de una consideración estilística de su práctica (qué formas convienen a qué ideas o a qué efectos), para concebirse, más bien, como un tipo de *pensamiento crítico* fundamentado en la práctica de escuchar; el compositor romántico es, antes que nada, aquel que sabe *escuchar*

37. Las negritas son mías.

38. Y en el contexto puramente musical, si pensamos en las obras del propio Beethoven o, posteriormente de Wagner, arquetipos de lo romántico en música, la importancia radical de sus obras, en muchos casos, está dada desde el despliegue técnico y recursivo de la obra: pensemos, por ejemplo, en Beethoven, en la tercera sinfonía o en la “Gran Fuga” del *Cuarteto N° 13*, op. 130 –más tarde reemplazada en dicho cuarteto y publicada de manera independiente bajo el op. 133– o en el famoso preludio de *Tristán e Isolda* en el caso de Wagner, todos ejemplos paradigmáticos en relación con el desarrollo técnico del lenguaje musical.

39. Es desde esta perspectiva que es necesario entender la afirmación de Schelling acerca de que el arte es el órgano de la filosofía.

y que, *a posteriori*, objetiva, en una forma particular, aquello que ha escuchado *en sí mismo*, teniendo siempre presente que la forma en la que se objetiva aquella verdad –la estructura de la obra– no puede *contener* dicha verdad sino solo conducir a ella, pero únicamente en la medida en que aquella forma sea actualizada e interpretada, es decir, sea vivenciada, por un sujeto.

Justamente a raíz de esto es que el Romanticismo será el primer momento en la historia de la música en que se establezca una relación negativa con la forma musical y los recursos compositivos, es decir, el primer momento en el cual los compositores adquieren conciencia de que la obra, en cuanto estructura material específica y particular, no es *adecuada* para representar aquello que está destinada a representar, pero es, justamente, aquella inadecuación la única manera de poder pensar la verdad de la cual la obra es capaz. En este sentido, el Romanticismo musical será el primero que se enfrente dialécticamente con la práctica compositiva:

El nombre de dialéctica comienza diciendo solo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adequatio*. La contradicción [...] es índice de lo que hay de falso en la identidad, en la adecuación de lo concebido con el concepto. Sin embargo, la pura forma del pensamiento está intrínsecamente marcada por la apariencia de la identidad. Pensar quiere decir identificar. El orden conceptual se interpone satisfecho ante lo que el pensamiento trata de comprender. Apariencia y verdad del pensamiento son inseparables. La apariencia no se deja eliminar por decreto, como, por ejemplo, asegurando la existencia de una cosa en sí, situada más allá del conocimiento. [...] La conciencia de que la totalidad conceptual es una ilusión solo dispone de un recurso: romper inmanentemente, es decir, *ad hominem*, la apariencia de la identidad total (Adorno 1975, 13).

Esta consideración dialéctica de la práctica musical permitirá a los románticos no renunciar a la relación con la noción de verdad en la materialidad de la obra al mismo tiempo que aquella verdad era imposible bajo una consideración puramente técnica de dicha obra. La estructura de la obra comenzará a ser fundamental pero esa importancia estará dada, más bien, por lo que ella calla que por lo que dice. Esta concepción es la que hará no solo posible, sino ejemplar, la idea de un músico sordo, tal como Wagner lo planteará a propósito de la figura de Beethoven:

¡Un músico privado del oído! ¿Podemos imaginar un pintor ciego? Sin embargo, conocemos al vidente ciego. Tiresias, para quien el mundo de la apariencia está cerrado, y que percibe, por lo tanto, con su ojo interior el fundamento de toda apariencia –es a él a quien se asemeja el músico sordo quien, ya no siendo molestado más por los ruidos de la vida, no escucha nada más que las armonías de su mundo interior (Szendy [citando a Wagner] 2000, 14-15).⁴⁰

Pero Wagner omite un elemento central a propósito de la sordera de Beethoven que nos devuelve a la reflexión sobre la verdad como tensión entre la materialidad y la espiritualidad; Wagner se olvida de que la sordera es vivida por Beethoven no como un don (Tiresias) sino

40. La traducción es mía.

como un desgarró⁴¹ y, por lo tanto, puede leer en ella el signo de la genialidad que le permite a Beethoven “escuchar las armonías de su mundo interior” solo en la medida en que él mismo (Wagner) no experimenta la tragedia de dicha sordera. El punto en cuestión, y la negatividad, mencionada más arriba, del problema dialéctico que el ejemplo de la sordera nos permite pensar es que, si bien la estructura material de la obra (en el caso de la música la organización estructurada de los sonidos) no puede contener a la verdad (o interioridad subjetiva), la única posibilidad de pensar aquella verdad está dada por dicha estructura material.

De este modo, lo que me interesa destacar aquí es que la consideración romántica de la música no es solo un momento dentro de la historia de una disciplina en particular, sino más bien, es el momento en el cual la música abandona su consideración puramente material para transformarse en una *práctica subjetiva*⁴² (en muchos sentidos la práctica subjetiva moderna por antonomasia) que, como tal, permite captar la enajenación del propio saber que se entiende a sí mismo como pura condición formal de acceso al conocimiento. Desde esta perspectiva, todo aquello que se anquilosará posteriormente como el “estilo romántico”, es decir, el momento en el cual ciertas formas se asociarán de manera estandarizada a ciertos efectos, no será sino todo lo contrario de aquello que los primeros filósofos románticos pretenderán en la relación entre formas artísticas, sujeto y verdad, pues la transformación en “estilo” no será otra cosa que la ausencia de toda relación interpretativa con la obra, es decir, su transformación en puro producto de consumo.

Bibliografía

Adorno, Theodor. 1975. *Dialéctica negativa*. Traducción de J. M. Ripalda. Madrid: Taurus.

Azúa, Félix. 1985. “Las pasiones al servicio de la corona”. *Revista el Paseante* 26: 76-92.

Behler, Ernst. 1996. “Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo”. *Anuario filosófico*, XXIX(1): 21-39.

Bowie, Andrew. 1999. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Editorial Visor.

Dahlhaus, Carl. 1999. *La idea de música absoluta*. Traducción de R. Barce. Barcelona: Idea Books.

De Jesús, Vasco. 2012. “Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia –un fragmento de filosofía”. *Revista Endoxa* (30): 481-520.

41. En una carta a sus hermanos, conocida como el “testamento de Heiligendstadt”, redactada el 6 de octubre de 1802, Beethoven entrega una imagen bastante trágica de su propia sordera (en un momento en donde el músico aún no entraba en la fase crítica de esta) la cual lo obligaba a una especie de anacoresis involuntaria. El texto original en alemán es posible encontrarlo aquí: http://de.wikisource.org/wiki/Heiligenst%C3%A4dter_Testament y una traducción al español puede ser consultada aquí: <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html>

42. Justamente este es el lugar de partida de la concepción que Hegel tendrá de la música y del oído como “órgano subjetivo”: “Lo decisivo aquí es que el ‘completo retraimiento a la subjetividad’ en la música consiste en que, a diferencia de lo que ocurre con la visibilidad en la pintura, la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia. No queda un resto de materia de la cual se pueda decir que se ha tenido una experiencia auditiva, no existe otra materialidad que la del sonido, no queda más materia que la que la subjetividad es capaz de sentir” (Rojas 2004, 11).

Descartes, R. 1649. *Les Passions de l'ame*, editado por Henry Le Gras. París.

Duque, Félix. 1998. *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.

Fubini, Enrico. 1990. *La estética musical de la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Herder, Johann Gottfried. 1951. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Traducción de J. R. Armengoi. Buenos Aires: Losada.

Hobsbawm, Eric. 2007. *La era de la revolución. 1789-1848* (6a ed.). Traducción de F. Ximénez de Sandoval. Buenos Aires: Paidós / Crítica.

Hoffmann, Ernst. T. A. 1810. "Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven". *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12 (40): 630-642.

Hoffmann, Ernst T. A. 1985. *Écrits sur la musique*. Suiza: Éditions l'Age d'Homme.

Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann dem Jüngeren.

Rojas, Sergio. 2004. "Los ruidos del sonido (notas para una filosofía de la música)". *Revista Musical Chilena* 58 (201): 7-33.

Rousseau, Jean-Jacques. 2007. "Ensayo sobre el origen de las lenguas". En J. J. Rosseau, *Escritos sobre música*, traducido por A. Ferrer y M. Hamerlinck. Valencia: Ediciones de la Universidad de Valencia.

Schelling, Friedrich. (2005). *Sistema del idealismo trascendental*. (2a ed.). Traducido por J. Rivera y V. López. Barcelona: Anthropos Editorial.

Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Traducido por E. H. Julibert. Barcelona: Paidós.

Szendy, Peter. 2000. *L'écoute*. París: L'Harmattan.

Wackenroder, W. H. 2008. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Traducido por H. Canal. Oviedo: KRK Ediciones.

R

Reflexiones hacia un cambio de paradigma sobre el desarrollo de la contralto en el canto lírico

Alejandra Ivette García Loera

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Introducción

A través del tiempo, profesionales del canto lírico han señalado que existe escasez de voces de contralto, la cual se ha atribuido a distintos factores como la genética o la cultura. Sin embargo, es necesario cuestionar si existen motivos dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica vocal que dificulten el desarrollo de este tipo de voz y, por lo tanto, afecten en la cantidad de contraltos que logran posicionarse profesionalmente en comparación con otras tesituras.

De forma general, podríamos definir las siguientes complejidades a las que se enfrenta la contralto dentro del desarrollo de su técnica vocal: a) profesor autoritario. El contar con un profesor de canto con una figura impositiva que trabaje en base a prejuicios, posiblemente no permita a la cantante explorar todas las posibilidades de su voz; b) clasificación prematura o errada por falta de trabajo de registros. Aunque no en todos los casos, las voces graves suelen tener más desarrollado el registro de pecho, en detrimento de su registro de cabeza; por lo que es posible que algunos profesores, debido a la naturaleza del canto lírico, busquen fortalecer la voz de cabeza, alejando completamente a estas voces de su registro de pecho; c) necesidad de mayor campo laboral. Respecto a esto, aunque existen expertos que aseguran que hay un vasto repertorio para contralto, la difusión o el acceso a este material no es tan fluida como la del repertorio correspondiente a otras tesituras.

Las contraltos Ewa Podlés y Lil Chookasian, mundialmente reconocidas en el ámbito de la ópera, expusieron en una entrevista para la revista *Opera News*, que muchos maestros de canto no están capacitados para detectar una voz de esta naturaleza, por su tendencia a empujar hacia arriba voces que son naturalmente graves. Aseguran que el motivo de ello es el miedo o incapacidad para trabajar con la voz de pecho y que es fundamental el trabajo de dicho registro para el desarrollo de una contralto, al igual que para las demás voces femeninas (Myers 2002). La falta de equilibrio entre registros –voz de cabeza y voz de pecho– limita a las contraltos a trabajar únicamente con la zona aguda de la voz, por lo que es posible confundirlas y enviarlas hacia otras clasificaciones, ya que una de las cualidades de las contraltos es que pueden cantar notas agudas. Sin embargo, esto no significa que sea cómodo o sano para ellas mantenerse en ese registro todo el tiempo. En este sentido, Ewa Podlés ha señalado que, aunque tiene la posibilidad de cantar muy agudo, nunca aceptó cantar roles para soprano o mezzosoprano ligera, ya que era consciente de que, aunque contara con las notas dentro de su extensión, el forzarse a cantar por mucho tiempo en esa zona afectaría su instrumento (Myers 2002, 44).

Respecto al campo laboral, Myers (1996) menciona que existe una tendencia a empujar a las contraltos a desarrollar repertorio como mezzosopranos por una cuestión económica. Considerando que el repertorio para contralto es más escaso, los profesores de canto o posiblemente las personas que les dirigen en el mercado, optan por hacerlas cantar más arriba para aumentar su posicionamiento dentro de la escena.

Este panorama general, me lleva de manera personal a realizar el presente documento de reflexión que incorpora y compara la teoría de expertos en pedagogía vocal, especialmente de aquellos como David Jones, que han realizado indagaciones con y para contraltos. Además de esto, incluyo la experiencia de otras cantantes plasmadas en revistas, artículos de opinión y comunicaciones personales, así como referencias a mi propio desarrollo vocal, a través del cual he tenido que enfrentarme a estas situaciones y me he visto en la necesidad de sobrellevar las repercusiones de procesos de enseñanza que, aunque fueron bien intencionados, llevaron a mi voz hacia caminos alejados de mi naturaleza como contralto.

La relevancia de este escrito radica en el uso de la experiencia personal como método de indagación, ya que la teoría se nutre del ejercicio práctico, por lo que la información contenida aquí puede ser útil para los docentes que se enfrentan a la formación de posibles contraltos y para aquellas mujeres que cuentan con las características mencionadas. El objetivo es definir las características de la contralto más allá de catalogarla únicamente como la voz más grave femenina, conocer sus necesidades y su proceso de desarrollo, así como su actual posicionamiento en el canto lírico y la música coral, con la intención de comprender esta voz desde distintas perspectivas que permitan visualizar mayores áreas de oportunidad para su desarrollo y su sano desenvolvimiento.

Definiendo la voz de contralto. Cualidades, características y desarrollo vocal

La contralto Ewa Podlés¹ realiza importantes aportaciones para la comprensión de las características de voces como la suya. Al respecto, menciona que, aunque actualmente se define a la contralto como la voz femenina más grave, esto no es del todo cierto, ya que, a su parecer, la contralto comprende las tres voces en una, sonando como alto en el registro grave, como mezzosoprano en la parte media y como soprano en la zona aguda de su voz. Para complementar su descripción, Podlés separa los conceptos de "alto" y "contralto" en base al manejo de las posibilidades de la voz. Describe a la alto como una voz con un registro corto, sin un sobresaliente registro agudo y que además es pesada, por lo que aclara que, bajo su percepción, la contralto debe tener agilidad y capacidad para desarrollar coloratura además de contar con un registro de tres octavas de extensión.

Asimismo, a partir del desarrollo de la pedagogía vocal contemporánea, se han realizado extensas investigaciones para explicar el fenómeno vocal y han surgido más propuestas sobre la clasificación de las voces, siendo la más aceptada la idea de la división de contralto en lírico y dramático. El maestro de canto David Jones (2013), también aporta con su perspectiva acerca de la contralto a partir de indagaciones basadas en casos de estudio con distintas cantantes, por lo que propone dividir a la contralto en tres tipos: dramático, lírico y de peso medio. Al mostrar un espectro más amplio sobre las posibilidades de la contralto, agrega una guía de características que ayudan a diferenciar a la contralto de voces similares como lo son la mezzosoprano y el contratenor: es una voz reconocible por su timbre que cuenta con una larga extensión de voz de pecho en el rango grave, utilizando el pecho mucho más que otras voces; necesita una mayor expansión en el espacio faríngeo en el registro medio para poder fonar plenamente, tiene color oscuro y ahumado en la zona media y baja de la voz, su

1. Información obtenida del documento "Ewa Podleś on Contralto. Statement", brindado de manera personal vía correo electrónico.

registro agudo es excesivamente brillante o la voz de cabeza está desconectada (observación que empata con la perspectiva de distintos colores en una misma voz de Ewa Podleś), suele tener tensión en la lengua en la voz media y la voz de pecho va acompañada de una función más gruesa de las cuerdas vocales (Jones 2007).

En la clasificación vocal, la extensión o rango vocal no es más que una de muchas características a considerar, pues es necesario ponderar otras cuestiones como el color, el timbre, el nivel de dominio técnico que permita escuchar un sonido equilibrado, además de aspectos de función y forma del instrumento que áreas como la vocología han ayudado a ir determinando para volver más sano y preciso el proceso de clasificación de las voces. Basarse únicamente en el rango de notas que puede cantar una voz aumenta la posibilidad de error en la tesitura asignada. En el caso de la contralto, se podría descartar a ciertas voces como candidatas para esta clasificación por el simple hecho de no llegar a lo que parecería lo suficientemente grave, o en algunos casos, considerarlas como soprano por alcanzar notas agudas.

Respecto al tema de los registros vocales, existen distintas teorías sobre la existencia de uno o más registros. En general, lo que todos los profesores buscan es encontrar un equilibrio en toda la extensión vocal, es decir, que exista uniformidad en el sonido desde la nota más grave hasta la más aguda. Sin embargo, hacer uso solamente de la voz de cabeza no es la solución a la búsqueda de la uniformidad, ya que se omite gran parte de las notas graves de la extensión, aquellas que pertenecen al registro de pecho; además, en el caso de voces como la contralto, se debilita la zona central o registro medio. Villagar (2015) señala que el cambio de color abrupto entre un registro y otro se puede explicar como un cambio de marcha en un motor, lo que representa un cambio de función vocal y, para evitarlo, es necesario un mayor espacio bucofaringeo para transitar libremente entre un registro y otro (el mismo espacio necesario para la contralto del que habla David Jones), por lo que es vital encontrar un equilibrio que lleve a una emisión saludable y plena, que permita transitar a través de toda la extensión vocal. Para lograr un equilibrio, es necesario, primero, tener una exploración profunda de todas las posibilidades del propio instrumento vocal, es decir, distintos tipos de emisión en cuanto a color, resonancia, articulación, volumen; además del desarrollo de consciencia sobre cómo funciona nuestro cuerpo para cantar, que nos permita, como cantantes, identificar sensaciones poco orgánicas o dañinas.

En mi caso particular, considero que hubo aspectos positivos de mi proceso de exploración del sonido. Cuando me inicié formalmente en el aprendizaje del canto lírico, fui catalogada por distintos profesores como “soprano o mezzosoprano” basados en mi rango vocal, lo cual me ayudó a descubrir aspectos de mi voz que no conocía y me volvió flexible para poder realizar modificaciones en mi emisión para sonar como me solicitaban. Sin embargo, considero que el error fue el haber trabajado sobre estereotipos vocales, esto es, pensar en que “tengo que sonar como soprano” o “ahora tengo que sonar como mezzosoprano”, porque eso desató el abandono de mi voz de pecho.

En ese mismo sentido, he comprendido que tampoco “tengo que sonar como contralto”, ya que esto implicaría un proceso de imitación y de cumplimiento de metas operativas y no de un conocimiento, aceptación y desarrollo de mi propia voz. Las contraltos profesionales generalmente tienen un mayor peso vocal y una mayor potencia en los graves que aumenta y/o se fortalece con la edad. Una contralto joven es posible que no tenga la misma amplitud de graves que una cantante mayor y tratar de imitar esta cualidad también podría resultar

contraproducente. Sin embargo, tomando en cuenta sus necesidades y función vocal, puede abordar saludablemente repertorio de mezzosoprano y al abordar repertorio de contralto, solo debe evitar emitir el sonido con un peso excesivo basado en estereotipos, ya que esto puede ser dañino para su instrumento.

Este cumplimiento de metas o adaptación al "cómo se supone que debo sonar" puede tener fuertes repercusiones. Ewa Podleś narra cómo su hermana perdió la voz por una mala dirección por parte de sus profesores, hecho que impulsó a Ewa a cuestionarse más sobre su voz. Afortunadamente, ella contó con una profesora que le permitió explorar ampliamente con su instrumento antes de otorgarle una tesitura (Myers 2002). En mi caso, trabajar con estereotipos me llevó a un mal uso y abuso de mi voz, lo que posteriormente detonó en afecciones vocales, incluyendo nódulos ocasionados por una mala emisión, lo cual derivó en la necesidad de realizar reposo vocal por aproximadamente un año. Sin embargo, fui capaz de recuperarme y tomar una pausa para reconsiderar lo que hasta el momento conocía de la técnica vocal, lo que me faltaba por saber y qué pensaba hacer para superar estas dificultades. Esta situación me llevó a comprender que debía conocer mi propio cuerpo y saber que, como estudiante de canto, no debía temer aproximarme a la teoría para cuestionar a mis profesores con el fin de recibir una guía más completa de su parte en mi proceso. Sin embargo, el papel y postura del profesor es detonante (como en el caso de Podles). Yo logré realizar este proceso de reflexión y exploración y ver la técnica desde otra perspectiva gracias a la guía de mi último profesor de canto de la licenciatura, quien me impulsó a investigar, a revisarme periódicamente con un especialista y a explorar las posibilidades de mi voz.

Mansion (1947) hace alusión a la necesidad de esperar y explorar antes de determinar una clasificación vocal, ya que, con el avance y el dominio de la técnica, la voz va cambiando y, lo que pudiera sonar al principio como una cosa, resulta ser algo distinto. Es relevante que el profesor no se precipite y evite otorgar una clasificación prematura, ya que el establecer un lugar dentro de la clasificación vocal para un cantante se hace con el fin de buscar su desarrollo sano y seleccionar el repertorio adecuado para su voz.

Es de vital importancia siempre respetar la naturaleza de nuestra voz, al igual que ser conscientes de que en cualquier tesitura, existe repertorio que no debe abordarse hasta después de determinada edad, debido a la madurez vocal que requiere y que solo se da con el paso de los años y sus efectos sobre el cuerpo. Es este el mismo motivo por el que muchas cantantes trabajan como mezzosopranos en su juventud y posteriormente abordan el repertorio de contralto, una vez que su edad se los permite.

Posicionamiento dentro de la ópera y el problema de la masculinización

En la actualidad hay quienes aseguran que hay un incremento en el porcentaje de voces graves femeninas, propiciado posiblemente por fenómenos sociales. Robson (2018), a través del portal de *BBC News*, publicó una nota en la que, basado en algunos experimentos científicos y sociales, señala que, gracias al incremento en la igualdad de género, las voces de las mujeres son cada vez más graves e imponentes producto de la búsqueda de posicionamiento social como figura de autoridad. De tal forma que, podemos suponer que esta tendencia de posicionamiento social de la mujer también podría tener repercusiones en el ámbito de la música, generando nuevos cuestionamientos a las posibilidades con las que cuentan las mujeres para su desarrollo vocal y escénico profesional.

En este sentido, Thorpe (2018) plantea la posibilidad de romper con los roles de género en la ópera, permitiendo cantar roles de tenor a mujeres que hayan sufrido un cambio en su voz hacia la zona grave debido a la edad o por cambios hormonales, de modo que no tengan que abandonar su carrera como cantantes profesionales.

De entrada, esta posibilidad pudiera parecer una excelente opción, no solo para que las mujeres que sufren cambios en su voz no pierdan su trabajo, sino también para la expansión del campo laboral de aquellas contraltos que cuentan con un registro y timbre vocales muy graves y que podrían desarrollarse hacia roles masculinos, en lugar de hacia arriba con papeles para mezzosoprano, como es la tradición. Sin embargo, habría que considerar dos cosas. Por una parte, el mensaje que se le envía al espectador: ¿será lo más adecuado relacionar una voz grave directamente con una voz de o para un hombre?; y por otra, es necesario evaluar que las características vocales/sonoras requeridas para el desarrollo de un personaje escrito para una voz masculina (peso de la voz, extensión vocal, color, etc.) no afecten la naturaleza y el desarrollo saludable de una voz grave femenina, ya que pudiera resultar en los mismos estragos que deja una errada clasificación vocal.

Reflexionando sobre la primera cuestión, hay que considerar que así como en el caso del contratenor, quien a veces es definido como un hombre que “canta como mujer”, hay contraltos que pueden llegar a tener un timbre que puede ser confundido con la voz de un hombre para un oído no entrenado. Al respecto, Ewa Podleś comparte que su madre participaba en la radio y a menudo la gente preguntaba si quien cantaba era un hombre o una mujer, a lo que su maestro de canto explicó que ellos no podían identificar una contralto porque jamás habían escuchado a una (Myers 1997). Ofrecer, por tanto, roles masculinos a mujeres que poseen una voz grave, podría reforzar la idea de que una voz grave corresponde a un sujeto masculino.

En referencia a esto, Thorpe (2018) menciona que las voces en la ópera son tradicionalmente clasificadas a través del sistema Fach². Respecto a la contralto, señala que su rango vocal es casi idéntico al de un contratenor. A las mujeres que cantan aún más grave se les puede dar el nombre de contralto profundo, la cual es equivalente a un hombre tenor; o contralto basso, que es comparable con la voz de un barítono masculino. Sin embargo, aunque pudieran llegar a ser tesituras equiparables, las diferencias físicas y funcionales que presenta el instrumento de un hombre y una mujer modifican las cualidades del resultado sonoro y es importante resaltarlas más allá de dotar de género ciertas cualidades de sonido.

Resulta relevante en dado caso dejar de relacionar un sonido grave y denso con masculinidad, ya que esto puede generar prejuicios tanto en los profesores de canto que alejan a las mujeres de su voz de pecho para evitar un sonido masculino, como para las cantantes que se sienten incómodas con la idea de que el espectador las confunda con un hombre o incluso que se llegue a ligar con una cuestión de preferencia sexual, lo que no resulta pertinente. Ejemplo de ello, son algunas afirmaciones que se hacen dentro del ámbito de la teoría vocal que pueden generar estos prejuicios debido a que los términos que son utilizados para describir el sonido son ambiguos. Bañuelas (2001), por ejemplo, considera que solo existe un registro en la voz y define el uso de la voz de pecho en las mujeres de la siguiente manera:

2. El sistema Fach es una herramienta de origen alemán utilizada originalmente por compañías para relacionar los roles de una ópera con tesituras específicas. Este sistema considera otras características de la voz, como el peso y el color, entre otras. El objetivo es ser más específico con las cualidades que requiere el personaje a interpretar, surgiendo términos como “soprano lírico de coloratura”.

Tanto las falsas mezzos como algunas sopranos que invaden el repertorio dramático, suelen emplear la voz de pecho, especie de falsete grave con sonoridad cavernosa y masculina que, cuando asciende al centro, se producen cambios de volumen y rompimientos con los sonidos naturales de la verdadera tesitura (Bañuelas 2001, 54).

En su explicación separa lo que él considera la "resonancia pectoral" de la "voz de pecho". Esta última la define como un falsete con sonoridad masculina, lo que puede generar un prejuicio que tienda a alejar a las mujeres de una "voz de hombre", de forma que algunos maestros prefieran trabajar las voces femeninas solamente a través de su voz de cabeza. Comparar la postura de Bañuelas con autores como Villagar (2016), quien habla de la existencia de más de un registro vocal y la necesidad de homogeneizar y equilibrar dichos registros para lograr "una escala de grises", nos permite comprender que Bañuelas en su texto hace referencia a que la forma de emisión del registro grave debe permitir transitar hacia la zona aguda sin problemas, con libertad y no con "un sonido cavernoso", que hace alusión a una sonoridad y colocación tan oscura y pesada que genera quiebres abruptos en la voz al momento de intentar trasladarse al registro agudo. En dicho caso, ya no es necesario hacer referencia a un sonido "masculino".

Por otra parte, en relación con las características vocales/sonoras y en respuesta a la posibilidad expuesta por Thorpe respecto a mujeres desarrollando roles masculinos, Johnston (2018) expone que, en el ámbito de la ópera, el permitir a mujeres con cambio de voz interpretar roles escritos para hombres no respeta la naturaleza de cada una de las voces: femenina y masculina. Para ello, cita su conversación con el otorrinolaringólogo Declan Costello, en la que el especialista expone que aunque un tenor y una contralto puedan cantar la misma nota con la misma cantidad de decibeles, la calidad sonora no será la misma ya que el tenor está cantando en la zona aguda de su voz y la contralto en su zona grave, por lo que las cuerdas vocales, el uso de los resonadores y, por lo tanto, la producción de armónicos, son completamente distintas en cada caso y producen un resultado sonoro diferente.

De tal forma que Johnston (2018) explica que, aunque existen *trouser roles* –esto es, personajes de hombres interpretados por mujeres, como el Cherubino de la ópera *Las Bodas de Figaro* de W. A. Mozart–, dichos papeles fueron concebidos por los compositores de esa forma, es decir, fueron escritos vocalmente conforme a las características de la voz de una mezzosoprano o contralto. En el caso de los papeles escritos para tenor, sucede lo mismo, por lo que una mujer difícilmente brindaría la sonoridad esperada.

Por su parte, existen cantantes profesionales que han decidido abordar repertorio de otras tesituras (sopranos interpretando a Carmen en la ópera de Bizet es de los ejemplos más comunes), y aunque han realizado un trabajo saludable y de alta calidad, no significa que cualquier cantante esté preparado para hacerlo. Esto se suma a que los compositores han escrito papeles de ópera con características vocales muy específicas, que tienen relación con el desarrollo de las características del personaje y que ayudan a explotar las mejores cualidades vocales de cada tesitura. Con esto podemos inferir que, aunque una soprano pueda cantar papeles de mezzosoprano, encontrará un desarrollo pleno en el repertorio escrito para su tesitura. En este mismo sentido, tal vez sería más oportuno considerar este incremento de mujeres con voces graves como un campo de oportunidad para los compositores contemporáneos de aprovechar las cualidades que una voz femenina tan grave puede aportar y que también es digna de ser explotada al máximo, con repertorio que explore y destaque sus características, en lugar de tratar de hacerla encajar en papeles escritos para hombres.

Opciones de desarrollo de la contralto dentro del canto coral

A pesar de las complejidades para el desarrollo técnico que se presentan en el canto lírico, han aparecido oportunidades para estas voces dentro del ejercicio coral. Villagar (2016) considera que el coro puede ser un lugar propicio para explicar teórica y prácticamente algunos conceptos generales de la función vocal y cómo esta puede ser afectada a partir de su mal uso o sobre uso.

Este espacio guiado por un director con amplio conocimiento vocal puede convertirse en una plataforma para el desarrollo de voces para el canto lírico, gracias al conocimiento brindado durante la práctica coral: “Brindarles conocimiento certero acerca de su instrumento los habilitará, también, para constituirse, a largo plazo, en cantantes independientes que puedan poseer cierto dominio de su instrumento a través de sus percepciones fisiológicas y acústicas” (Alessandroni y Etcheverry 2013, 29). En este sentido es posible que también pueda ayudar a cantantes a complementar y reforzar los conceptos adquiridos en el canto solista.

Algunas agrupaciones corales suelen trabajar sobre la clasificación de voces adoptada como tradicional, que tiene como primer criterio la división de voces masculinas y femeninas, la cual ha implicado una exclusión que no favorece a cantantes como los contratenores y las contraltos. En el caso de las contraltos, hay quienes no alcanzan el rango designado para esta cuerda dentro de un coro, por lo que pueden llegar a ser descartadas y, a raíz de esta experiencia, generar la idea de que no tienen talento para el canto. De tal forma que, en esta especie de primer filtro, si el proceso de selección está basado en prejuicios, se corre el riesgo de perder voces con potencial.

Asimismo, aquellas mujeres que presentan una voz de naturaleza grave y que logran cantar en la cuerda de alto a partir de la voz de cabeza de manera consciente o no, podrían enfrentarse desde ese momento al abandono de su voz de pecho, lo cual traería, a su vez, fuertes repercusiones a la hora de trabajar como cantante solista.

Sin embargo, existen perspectivas dentro de la música coral que pueden apoyar al desarrollo de voces aparentemente “poco comunes”. Ejemplo de ello es el trabajo que realiza el director coral Israel Netzahual,³ director del Festival coral Vocal Terra en Tlaxcala, quien lidera coros en los que ha colocado a mujeres de edad avanzada en la sección de tenor a causa de que a lo largo de su vida no tuvieron la posibilidad de trabajar con su registro de cabeza. Por comodidad y salud vocal, este director las integra en esta sección, en la que cantan sin dificultad. Esto converge con las ideas de Villagar (2016), quien señala que al realizar una evaluación para la asignación de voces en un coro, el director puede encontrarse con cantantes que tengan más desarrollado un registro que otro (pecho o cabeza), o incluso, que solo trabajen sobre alguno de los mismos sin cruzar la línea. En estos casos el cantante puede iniciarse en una sección que le resulte cómoda a sus características iniciales, e ir trabajando en su esquema corporal vocal, de manera que pueda ir transitando hacia el trabajo y conocimiento del registro más débil, para poco a poco, generar un equilibrio vocal, por lo que pueden aplicarse evaluaciones cada cierto tiempo para realizar movimientos de sección que apoyen este trabajo (Villagar 2016, 42).

3. Entrevista a Israel Netzahual por parte de la autora del presente documento. Tlaxcala, noviembre de 2018.

En tanto, el arreglista y director del ensamble Voz en Punto, José Galván,⁴ hace hincapié en que las cuerdas de un coro no se relacionan directamente con la tesitura individual, aunque lleven el mismo nombre. Galván considera que contar con una tesitura individual definida ayuda a tener una base firme de desarrollo vocal saludable, sin embargo, esto no significa que no se pueda explorar en otras cuerdas y que las voces no puedan experimentar con la flexibilidad de su voz.

De esta forma se puede explicar cómo es que actualmente podemos ver a hombres cantando en secciones de soprano y contralto como en la Antigüedad, pero también a mujeres experimentando en las secciones de tenor e incluso barítono en agrupaciones corales que trabajan en sus secciones de manera mixta en pro del desarrollo vocal de cada cantante.

Un buen ejemplo de esto se encuentra en Hershenson (2000), quien describe su experiencia como *female tenor*, explicando que canta en la cuerda de tenor debido a que, por su rango vocal, le es más cómodo cantar ahí que en la cuerda de alto. Agrega que, para voces como la suya, que no están entrenadas vocalmente de manera profesional, pertenecer a la sección de tenor en un coro es una buena opción, ya que su extensión vocal no es muy amplia y su intención es simplemente poder hacer música con otros, por lo que su voz funciona como un apoyo que brinda mayor peso a la sección.

Sin embargo, retomando el punto de los prejuicios derivados de la idea de la masculinidad, es importante aclarar que a nivel social y musical la integración de mujeres dentro de secciones que eran y aún son consideradas por algunos "para hombres", no es una generalidad. La misma Hershenson (2000) narra su experiencia acerca del rechazo que experimentó por parte de tenores en China, quienes no aceptaban ni comprendían la inclusión de mujeres en la cuerda de tenor, por lo que trataban de evitarlas, resaltando que en su país no se realiza este tipo de inclusión de mujeres en otras cuerdas que no sean soprano o alto dentro del coro.

Respecto a esto, desde mi perspectiva personal puedo confirmar que hay personas que no están preparadas para dejar sus ideas preconcebidas, lo que pude corroborar a través de mi experiencia cantando en la cuerda de tenor. A pesar de ello, la práctica coral fue fundamental para mi proceso personal de exploración. Cantar en la cuerda de tenor me permitió entender a qué se refería Bañuelas con un "sonido masculino", ya que al principio ponía demasiado peso en mi registro de pecho para igualar mi sonoridad a la de los hombres que cantaban en la misma cuerda y me fatigaba, lo que me llevó a confirmar una vez más que no debía "sonar como...", sino que simplemente debía hacer uso de mis graves con el peso natural de mi voz. De ello y de las experiencias anteriormente referidas, infiero que conocer la voz a través del colectivo puede ser una buena opción para algunos cantantes.

Aunque pudiera parecer contradictorio decir que no es óptimo que una contralto solista cante repertorio de tenor, pero en un coro sí pudiese ser beneficioso integrarla a cuerdas como tenor o bajo, es importante comprender que el rango vocal y el peso requerido para cada cuerda dentro de un coro es considerablemente más reducido que en el caso del canto lírico solista. Por esto mismo, algunos directores en lugar de relacionar la cuerda con la tesitura solista, la relacionan con el registro a utilizar o desarrollar (voz de pecho o voz de cabeza), el cual posteriormente trabajan con el equilibrio del sonido colectivo. Consecuentemente, el color,

4. Entrevista a José Galván por parte de la autora del presente documento. Puebla, julio de 2019.

el peso y el carácter del coro se modifican con el uso de secciones o cuerdas mixtas (hombre y mujer), pero la práctica de los directores corales de seleccionar repertorio adecuado a las características de su coro permite que estas exploraciones se den de una manera saludable.

Consideraciones finales

El mayor enemigo para el desarrollo de la contralto es la cantidad de prejuicios que existen desde la perspectiva técnica y social, como ha sido expuesto en este documento. La única forma de evitar los prejuicios es a través del conocimiento. Como profesores de canto es nuestra responsabilidad informarnos constantemente, reconociendo que la experiencia personal de aprendizaje no es suficiente, ya que trabajamos con voces distintas a la nuestra. El no haber tenido una referencia auditiva presencial de una contralto previamente, no justifica que no seamos capaces de identificarlas en nuestras estudiantes, ya que existe suficiente cantidad de información sobre el funcionamiento vocal saludable, como para permitir a cualquier cantante descubrir su identidad en el tiempo que sea necesario.

Cabe mencionar que en la actualidad sigo recibiendo comentarios de algunos profesores y cantantes que creen conocer mi voz mejor que yo, y que determinan a una contralto únicamente por los referentes auditivos que tienen, señalándome que posiblemente tendría un mejor desarrollo como soprano. Respecto a esto, como cantantes siempre vamos a encontrar opiniones distintas sobre nuestra voz de parte de profesionales del canto, pero es el proceso de exploración, de reflexión, de búsqueda de información teórica y el conocimiento y respeto por nuestro propio instrumento, el que nos permitirá saber cuál es el camino adecuado para nuestra voz, evitando la ansiedad y confusión que esas opiniones pudieran generar.

Es sustancial permitir al estudiante explorar y reflexionar sobre su instrumento lejos de estereotipos y prejuicios que afecten su desarrollo y su salud, por lo que esta perspectiva no solo beneficia a las contraltos, sino a todas las tesituras y en especial a aquellas voces que cuentan con una extensión muy amplia y cambios de color abruptos por resolver.

Por último, es sumamente importante dejar de masculinizar la voz de contralto en un sentido negativo. La contralto no canta como hombre, sino que es una mujer de voz grave, y como tal, es importante respetarla y darle el lugar que merece reconociendo que las mujeres también tienen la capacidad de cantar frecuencias muy graves y que esto no es malo ni raro, sino que es solo una de sus tantas posibilidades vocales, por lo que no hay necesidad de que abandonen su registro de pecho. Por el contrario, es necesario impulsarlas a sacar su mayor potencial, convirtiéndolas en voces que logren un equilibrio a través de su gran extensión y haciéndolas flexibles para que no teman hacer uso de todas sus posibilidades. La voz de contralto puede convertir todas sus dificultades en grandes herramientas para la expresión vocal bajo la correcta guía.

Bibliografía

- Alessandrini, Nicolás y Esteban Etcheverry. 2013. "Dirección coral-técnica vocal. Un modelo integrado de trabajo". *Revista de investigaciones en técnica vocal* 1: 11-29.
- Bañuelas, Roberto. 2001. *El canto. Técnica de la voz y arte de la interpretación*. México: Editorial Trillas.
- Hershenson, Roberta. 2007. "VOCALIZING; Female Tenor Tells All". *The New York Times*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.nytimes.com/2000/12/10/nyregion/vocalizing-female-tenor-tells-all.html>.
- Johnston, Jennifer. 2018. "A New Low? Women in Opera Need Change, but Singing Tenor Roles Isn't It". *The Guardian*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.theguardian.com/music/2018/mar/06/jennifer-johnston-comment-women-opera-tenor-voices>.
- Jones, David. 2007. "Training the Contralto Voice. Developing Diagnostic Tools for Understanding a Rare Voice Type". Acceso: 24 de septiembre de 2020. <http://www.voiceteacher.com/contralto.html>.
- _____. 2013. "Types of Contralto". *Contralto Corner*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.contraltocorner.com/types-of-contraltos.html>.
- Mansion, Madelaine. 1947. *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Myers, Eric. 1996. "The Case of the Vanishing Contralto". *Opera News*: 18-21.
- _____. 1997. "Alto Rhapsody". *Opera News*: 30-45.
- _____. 2002. "Face to Face: Lili Chookasian and Ewa Podles". *Opera News*: 42-47.
- Robson, David. 2018. "Las asombrosas razones por las que la voz de las mujeres es cada vez más grave". *BBC News*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/vert-cap-44817116>.
- Thorpe, Vanessa. 2018. "A Woman's Place... Is in the Tenors: Female Singers Revel in Opera's Looser Gender Divide". *The Guardian*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.theguardian.com/music/2018/mar/04/opera-female-singers-tenor-roles-cross-gender>.
- Villagar, Isabel. 2015. *Guía práctica para cantar. Conoce las posibilidades de tu voz y cómo desarrollarlas*. Barcelona: Robinbook Ediciones.
- _____. 2016. *Guía práctica para cantar en un coro. Qué es un coro y cómo funciona, la técnica vocal, salud e higiene, los ensayos y las audiciones*. Barcelona: Redbook Ediciones.

Cartas para Carmen: dossier de agradecimiento a la maestra, con cariño

Solemos homenajear a las personas, en la academia y en nuestras vidas, cuando ya no están. Sin embargo, parece mucho más razonable, como se hace en otros lugares, agradecer, retribuir o mostrar nuestro aprecio por ellas en el momento preciso: por ejemplo, en el rito de paso, de transición, de dejar la institución en que por tantos años trabajó, formó y dejó huella. Queremos destacar y retribuir a una persona que, si bien hoy deja de formar parte de la planta docente del Instituto de Música, durante varios años ha realizado una labor fundamental en la institución. Tanto como profesora, editora y administradora, así como desde su lugar de colega, amiga y mentora. La Carmen Peña, también llamada Carmela o Carmencita por sus amigos más cercanos, la miss Carmen, “la profe”, la “soa” Carmen o sencillamente la Carmen, como le llamamos quienes hemos sido sus estudiantes y colegas, deja las aulas del Campus Oriente para dedicarse a otros quehaceres que tantas veces ha tenido que postergar por falta de tiempo.

Con este propósito, entonces, *Resonancias* publica este informal dossier conmemorativo, que recopila recuerdos de quienes hemos sido sus colegas, amigos y amigas, ayudantes y sobre todo discípulas –así, discípulas en femenino– como una forma de agradecerle y de mostrarle el cariño que sentimos por ella. Sabemos que no le gusta demasiado la idea –como ella siempre dice, un poco en serio y un poco en broma, “cuando le ponen tu nombre a una calle, sales en un puzzle del diario o te dan un premio, es que ya estás cerca de la tumba”–, pero también creemos que este es un reconocimiento merecido y necesario.

Esto no es una despedida: los textos se concentran especialmente en las diferentes formas en que la Carmen ha sido importante en nuestras historias y en la musicología nacional, y también en las muchísimas anécdotas que a estas alturas acumulamos quienes hemos tenido el honor de estar cerca de ella. Porque la Carmen no solo es una maestra generosa, desprendida, pitonisa y un poco bruja, sino también una mujer con la risa a flor de labio y una gran contadora de historias. Esa combinación hace que sus clases y su conversación sean siempre tan entretenidas como cautivantes.

No es casualidad, tampoco, que varios de los que hemos comenzado como sus alumnos o alumnas, hemos sido luego sus ayudantes, y más tarde nos hemos dedicado a la investigación y a la docencia siguiendo sus pasos, muchas veces con sugerencias de temas propuestos por ella. Algunos y algunas fueron incluso descubiertos o motivados por ella para dedicarse a la investigación o a la música en general, o para cambiar la música por otros intereses. Hemos recopilado aquí los escritos de un puñado de invitados e invitadas, partiendo por algunos de sus colegas, como son Luis Merino, Juan Pablo González y Alejandro Vera, continuando con quienes fueron primero sus estudiantes, para luego convertirse también en profesionales en la musicología. Comenzamos por Daniela Banderas, una de sus primeras discípulas y terminamos con Tamara Bulicic, la última y más joven. Sin seguir un orden en particular, entre ambos trabajos se encuentran los saludos de musicólogos y musicólogas, docentes, así como de estudiantes y exestudiantes que fueron sus ayudantes: Christian Spencer, Daniel

Party, Valentina Salinas, Malucha Subiabre, José Manuel Izquierdo, Daniela Maltrain, Daniela Sepúlveda, Macarena Robledo y Ana María Díaz. Todos y todas quienes escribimos aquí hemos recibido de Carmen una tradición de musicología en el IMUC, heredada a través de ella desde Samuel Claro, y con ello también su legado personal, de vivencias, recuerdos, experiencias y consejos. Esta matriarca desprendida que se ha dedicado a enseñarnos solo pidiendo a cambio que continuemos esa tradición de enseñar y de crear redes amorosas de contención para los y las jóvenes que se inician en el camino de la investigación.

Querida Carmen: tenemos la certeza de que aprovecharás con creces todo el tiempo que ahora tendrás para ti y tus proyectos, pero también ten claro que siempre vamos a necesitar de tu guía, tu consejo, tu oráculo y tus historias.

Malucha Subiabre
José Manuel Izquierdo

Agradezco la invitación de Malucha Subiabre y José Manuel Izquierdo para participar en este homenaje. Nuestro primer encuentro con Carmen se remonta a la época en que ella cursó sus estudios en la licenciatura en Musicología, que ofreció la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, un programa que me correspondió dirigir entre 1974 y una parte de la década de los ochenta.

Además de Carmen, estudiaron en este programa un grupo de jóvenes de quienes guardo hermosos recuerdos: Silvia Herrera, Denise Sargent, Juan Pablo González, Rodrigo Torres, Víctor Rondón y Juan Cortés. Entre los profesores participaron la Dra. María Ester Grebe, Samuel Claro, Cirilo Vila, Miguel Letelier, Luis López y Santos Rubio, entre otros.

En su ulterior desempeño académico y profesional, estos jóvenes propiciaron una importante renovación de la musicología en el país. Significativo fue el considerar a la música popular urbana como un objeto de estudio musicológico tan válido como cualquier otra práctica musical. Impulsaron nuevos enfoques de la cultura musical en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX. Para este efecto, concibieron tópicos como el de tradición y vanguardia y los universos músico-poéticos en la música chilena del siglo XX, y pusieron sobre el tapete a voces ausentes hasta entonces en el relato musicológico nacional.

Por su parte, Carmen instaló en su tesis de grado, completada en 1982, a la hemerografía como un área de estudio musicológico, mediante una acuciosa investigación de los aportes de las revistas *Aulos* y *Marsyas* durante la etapa de inicio de la institucionalidad universitaria de la música en nuestro país. Posteriormente dio a conocer la importancia del Concurso Anual de Composición, al que convocara en esa época el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Gradualmente expandió su mirada hacia la iconografía y la cueca, con el profesor Samuel Claro. También abordó a la crítica musical como objeto de estudio musicológico, y ha investigado las contribuciones de músicos chilenos, tanto aquellos reconocidos en nuestro medio, como otros injustamente olvidados.

Estoy cierto de que muchas generaciones de estudiantes, tanto de la Pontificia Universidad Católica de Chile como de otras instituciones, se han enriquecido con su enseñanza. Personalmente, le agradezco todo el aporte que desinteresadamente le ha brindado a la *Revista Musical Chilena*, sin perjuicio de subrayar la importante labor desarrollada en la revista *Resonancias*.

Finalmente le expreso a Carmen mi certeza de que en cualquier actividad y proyecto que ella decida realizar de ahora en adelante, estarán presentes su talento, su gran don de gentes, su claridad y capacidad de organización, y ese sentido positivo y proactivo hacia la vida, que ha permitido a los que hemos tenido el gusto de conocerla, sentir que todo es finalmente posible si uno así se lo propone.

Luis Merino Montero

Estudiar musicología en Chile en los años setenta tenía algunas particularidades. La principal era que los cursos podían tener uno o dos estudiantes por generación, como fue mi experiencia, ya que la única compañera que tuve fue, justamente, Carmen Peña. Ella había estudiado pedagogía en Música y yo Guitarra y algo de Teatro, pero ahora nos unía un amplio horizonte abierto por maestros como Samuel Claro, María Ester Grebe, Raquel Bustos, Luis Merino y Cirilo Vila. Con Carmen, además, vivíamos en el mismo barrio, de modo que compartimos largos recorridos en el transporte público de vuelta a casa. No recuerdo bien nuestras conversaciones, pero, debido a que pensábamos diferente, había temas que no tocábamos, lo que restringía un poco nuestros intercambios.

Compañeros de universidad, vecinos y luego colegas en el Instituto de Música de la UC, donde Samuel Claro nos llevó. Compartíamos una minúscula oficina a la entrada del corredor de salas de clases individuales del IMUC, y fue allí donde participamos en dos proyectos a los que nuestro profesor nos había invitado a colaborar: el de iconografía musical chilena y el de la cueca urbana, de acuerdo a las enseñanzas de Fernando González Marabolí. Recibir las visitas de este matarife, cultor y estudioso de la cueca urbana en la diminuta oficina del IMUC era todo un acontecimiento. Venía bien vestido y su modo de expresarse recordaba al de Pinochet. Con Carmen escuchábamos atentos y algo intimidados sus enseñanzas, y nunca nos animamos a visitarlo en sus territorios del barrio Matadero, ni fuimos a los bares de la calle Franklin a los que nos invitaba. Nos faltó espíritu etnográfico, de lo cual me arrepiento, pero además, estaba partiendo a Estados Unidos, donde me esperaba un doctorado.

Recuerdo la grata sorpresa que me brindó Carmen al momento de emprender mi viaje a la UCLA: un álbum de fotos de Chile y una copia en casete de *Giros* (1985) de Fito Páez, quizás la mejor producción de este gran músico argentino. Realmente me emocionó su gesto y esas canciones fueron un hilo vital con la patria grande durante mi ausencia.¹ A Carmen no le interesaba Estados Unidos y le daba un poco lo mismo lo de los doctorados, así que no fue mucho lo que pude compartir con ella a mi regreso. Es así como, cambiando radicalmente de tema, un día me dijo: "Juan Pablo lo que deberíamos hacer es una Licenciatura en Musicología". Y la hicimos. La Universidad de Chile estaba cerrando la suya y quedábamos huérfanos de una formación de base en nuestra disciplina. Es así como esa propuesta de Carmen sigue dando tan buenos frutos para la musicología nacional. Cuando me tuve que ir por segunda vez del IMUC y en forma definitiva, creo que ella lo sintió, aunque no lo conversamos demasiado en ese momento. Ahora es su turno de marcharse, el momento de descansar y de preparar sus ricas mermeladas, como siempre lo anunció.

Juan Pablo González

Son muchos los atributos que podría destacar de Carmen Peña como persona y colega. Su franqueza, su espíritu crítico y su capacidad de trabajo son algunos de ellos. Sin embargo, quiero referirme a un aporte mucho más concreto que realizó durante su trayectoria académica y que se relaciona directamente con la posición desde la que escribo estas líneas: me refiero a su rol crucial para que *Resonancias* pudiese persistir en el tiempo y consolidarse como una revista de prestigio en el ámbito latinoamericano.

1. Regalar cassetes copiados en esa época era un gesto muy personal, pues debías ocuparte de grabarlos y luego escribir las canciones en la carátula, muchas veces agregando decoraciones.

En efecto, Carmen integró el comité editorial de la revista desde su aparición en noviembre de 1997 y por cerca de quince años. Durante este período trabajó codo a codo con su entonces director, Alejandro Guarello, primero para asegurar la viabilidad de la revista y luego para elevar progresivamente su nivel en términos de cantidad y calidad. Más aún, desde el número 11 (noviembre de 2002) al número 31 (noviembre de 2012) desempeñó el rol de editora. En esta condición le correspondió llevar adelante el pesado proceso de revisión editorial y gestionar las propuestas que la revista recibía, tanto si eran publicadas como si no lo eran. En realidad, se trataba mayormente de encargos que ella misma realizaba a los autores, algo imprescindible cuando las revistas académicas aún están en su etapa fundacional. Y todo ello mientras impartía cursos masivos, asumía otros cargos de gestión, asistía a congresos y publicaba los resultados de sus propias investigaciones en diversas revistas y espacios académicos.

Uno de aquellos encargos recayó en mi persona y me llevó a publicar, en el número 18 (mayo de 2006), un primer y breve artículo sobre el manuscrito “Cifras selectas de guitarra” de Santiago de Murcia. Yo había encontrado esta fuente un par de años antes, la Universidad la había adquirido a comienzos de 2005 y a Carmen le pareció que la noticia debía ofrecerse en la revista de nuestro Instituto. Recuerdo que, luego de haberse publicado el texto, me dijo algo parecido a esto: “interesante artículo, pero no sé si *Resonancias* debe destinarse a enterarnos únicamente de los gustos musicales de Felipe V y compañía”. En estos años, el énfasis de la revista estaba puesto en lo latinoamericano, más que en lo español o iberoamericano.

Disentí de sus palabras, quizá porque, como estudioso del período colonial, siempre me pareció que Hispanoamérica y España formaban parte de una misma cosa. Sin embargo, a la larga me sirvieron para comprender que necesitaba investigar más y mejor la vinculación entre el manuscrito y el contexto colonial, algo que intenté hacer en publicaciones posteriores. La anécdota ilustra bien dos de las características de Carmen como colega que mencionaba al inicio: su franqueza y su espíritu crítico, aunque siempre bienintencionado. Por algo ya comienza a extrañársele en el Instituto.

Alejandro Vera

Hablar de Carmen Peña Fuenzalida es hablar de una especialísima ética universitaria. En efecto: la figura de Carmen comparece con toda la serenidad de quien no escala ni rivaliza, manifiesto su *ethos* en la *co-laboración* para el levantamiento de la verdad en cuanto horizonte *con-junto*. Esta actitud académica, característica de nuestra homenajead, la observamos en sus trabajos investigativos, en su cotidiana enseñanza de la historia de la música, en su participación en la elaboración de material para la docencia, en su rol editorial tanto en esta revista como en la *Revista Musical Chilena*.

Mas, quisiera poner en especial relieve el cómo esta ética académica, de quien ni teme ni contiene, le permitió a Carmen desarrollar una actitud hoy por hoy de incuantificable valor, y que es la de una horizontalidad *profesionalizante* con su estudiantado. La transparencia ética de Carmen siempre constituyó la base de su *con-fianza* en el otro; la estudiante, en el caso de quien escribe. Esta buena fe, como digo, sustentada en la propia nitidez, constituye un acto formativo de la mayor importancia, introduciendo a jóvenes inquietos en un ámbito de

rigor y compromiso, de manera más potente que cualquiera obligación puramente lectiva. Con total convicción hizo parte a su alumnado de instancias educativas –como ayudantes y como colaboradores– y de proyectos de investigación, incorporándoles a grupos de trabajo y otorgándoles, sin lugar a dudas, las primeras herramientas para la labor docente y para la indagación musicológica. Quiero decir: Carmen, con su confianza y su horizontalidad, contribuyó de manera decisiva al investimento profesional de varias y varios, favoreciendo el desarrollo de potencialidades que hasta ese momento permanecían germinales, ocultas bajo la corteza que supone el carácter neófito del “alumno” o de la “alumna”.

La ética de Carmen Peña bien podría narrarse en cuanto una especial relación con el *tiempo*. Hablo del tiempo de una profesora para con sus clases y sus educandos, en el aula y fuera de esta; tiempo otorgado que supone priorizar al estudiante y el vínculo con este por sobre cualquiera exigencia institucional enfocada al cumplimiento de metas medidas según una serie de parámetros cuantificables. Tiempo para motivar e impulsar al que aprende, con plena fe en quien recién empieza a moverse en espacios académicos. Su confianza, su apoyo, sus elogios, su *propio tiempo* fueron parte importante de mis años en el Instituto de Música de la PUC, proyectada esta experiencia a los años venideros.

Por todo lo anterior: con la mayor alegría y, a la vez, con el mayor cariño y fraternidad, saludo aquí a la profesora Carmen Peña, celebrando su integridad, su llaneza, su compromiso. Celebrando la ética universitaria, en suma, esa que tanto necesitamos.

Daniela Banderas G.

Conocí a Carmen Peña como profesora en los cursos de Historia de la Música en el Instituto de Música UC. Era mediados de los noventa y entonces Historia duraba dos años. Inevitablemente, los cursos de la profesora Carmen lo llevaban a uno a la biblioteca.

El trabajo final de Historia 1, recuerdo, consistía en un proyecto de investigación sobre un tema que uno tenía que elegir de una lista que ella nos entregaba. De las opciones disponibles elegí el madrigal. No porque supiera qué era. Simplemente el nombre me pareció sugerente. Para mi sorpresa, la investigación sobre el madrigal me condujo a obras conmovedoras que escucho y enseño hasta el día de hoy. Pero quizá más importante para mi vida profesional, la investigación me llevó a leer a Alfred Einstein, Anthony Newcomb y, por sobre todo, a Joseph Kerman y a Gary Tomlinson. Carmen, probablemente sorprendida por mi nueva obsesión, me propuso dar una clase (¡a mis compañeros!) sobre el madrigal renacentista. Fue ahí, por una generosa invitación de Carmen, que descubrí el placer de enseñar, especialmente lo que uno ha investigado.

Fue en torno a Carmen que nos encontramos tres futuros musicólogos: Daniela Banderas (Universidad de la Serena), Christian Spencer (Universidad Mayor) y yo. Los tres cursábamos Interpretación Musical como carrera paralela, dividiendo nuestro tiempo entre los campus San Joaquín y Oriente. Carmen nos acogió, estimuló y desafió académicamente, convirtiéndose, en efecto, en nuestra mentora. Nos invitó a ser sus ayudantes en una investigación sobre

audiencias de música contemporánea chilena, nuestra primera ayudantía musicológica. Luego nos instó a viajar a Buenos Aires para asistir a las Jornadas Argentinas de Musicología, una conferencia que nos marcó indeleblemente. Fue gracias a estas experiencias que descubrí mi vocación. Por todo esto, estaré siempre agradecido.

Daniel Party

Conocí a Carmen hacia el año 1994. Tomé varios de sus cursos y luego fui su ayudante hasta incluso después de terminar mi carrera en el Instituto de Música, el año 2001. Tuve múltiples experiencias humanas y académicas con ella, desde espacios de docencia, participación en congresos y jornadas de trabajo de la revista *Resonancias*, hasta la participación en comités editoriales y proyectos de diverso tipo, dentro y fuera de la UC.

Me siento agradecido de muchas maneras de Carmen. En primer lugar, ella fue una de las pocas profesoras que favoreció el ingreso de estudiantes a las ayudantías y los proyectos de investigación, un aspecto que para muchos de nosotros fue determinante en nuestra opción por estudios más avanzados dentro del campo de la investigación. Carmen venía de una escuela más participativa y menos centrada en los genios creadores. Ella era además una de las pocas representantes de un tipo de musicología que en ese momento yo desconocía, que era la histórica (Samuel Claro había muerto el año 1994), disciplina que exigía más rigor en el uso de las fuentes y una atenta observación del pasado. Creo que parte de ese legado aún me acompaña en mi interés por el estudio del sonido. Asimismo, su aprecio por los estilos y los géneros –propio de una forma de comprender la música en esos años– fue determinante para mi práctica musical en grupos de música popular, donde la performance se hacía a partir de estructuras rítmico-melódicas predefinidas.

Pero la cuestión más importante de todas para mí fue la docente. Carmen ponía mucha dedicación en el curso de Historia de la Música (algo que no siempre es reconocido en los sistemas de evaluación académica), por lo que su programa de clases era el más completo (y extenso) del IMUC. Esto incluía fuentes y bibliografías “complementarias”, separación por épocas y autores(as) y muchos comentarios a nuestros exámenes. A quienes estábamos interesados en seguir en la investigación esto nos dio autonomía y nos puso exigencias editoriales y de redacción con las cuales íbamos limando nuestro trabajo. Recuerdo muy bien sus frases “esto no se entiende” en mis pruebas y ensayos, algo que me dejaba bien picado y me hacía pensar y repensar... con los años, este simple ejercicio lo fui puliendo, convirtiéndolo en una especie de escritura crítica que conservo hasta hoy. En resumidas cuentas, toda esa pasión por el orden, la objetividad y la sistematicidad la fui entronizando en los años siguientes, volviéndola capital académico y finalmente una estrategia de trabajo inefable para enfrentar la enorme diversidad de formatos de escritura que hoy tenemos. ¡Gracias Carmen!

Christian Spencer

Con gusto escribo unas líneas para celebrar la trayectoria de Carmen Peña en el Instituto de Música, quizás porque además de nuestra relación académico-profesional, somos bastante afines y siempre nos hemos llevado muy bien. Nos apreciamos mutuamente, me atrevo a decir. Doce años después de haber salido de la universidad, nunca hemos cortado la comunicación. Más allá de su rol en la Facultad de Artes y en la Universidad, quisiera hablar más bien de mi experiencia con ella.

La Carmen Peña es una mujer de armas tomar y una institución en sí misma. La conocí cuando tomé el curso Música en Chile y América mientras cursaba Derecho y me quería cambiar a Música. Me fue bien en el curso y la Carmen me propuso ser su ayudante al semestre siguiente, tarea que asumí con gusto y durante varios semestres (lo que produjo que yo fuera ayudante de los musicólogos de mi generación, lo que creaba una cierta distancia con mis pares). Aprendí mucho de la Carmen, no solamente en lo que respecta a los contenidos del curso, sino también a su metodología de trabajo, cómo planificaba los cursos, la bibliografía obligatoria y la de apoyo. Aprendí de su rigor académico y de los criterios a los que se atenía para corregir trabajos. Aprendí también del humor que era capaz de ponerle a la historia de la música, y a la musicología en particular.

Más tarde trabajé con ella en un proyecto en torno al patrimonio musical chileno. La Carmen me mostró con su ejemplo eficacia, eficiencia y responsabilidad a la hora de trabajar y siempre celebró el poder de síntesis. A la Carmen le interesa discutir las ideas, y no subestima con quien discute. Siempre ha sido generosa y nunca ha tenido reparos en compartir su experiencia, datos, contactos, ideas y bibliografía.

Siempre ha defendido los derechos de las mujeres y ha reivindicado al género desde la musicología, de la Isidora Zegers para adelante, pasando por Leni Alexander y Margot Loyola (entre muchas otras).

Una palabra se inventó entre quienes frecuentamos a Carmen Peña: "carmenízate". Quiere decir ponte firme, enfócate, aplícate pero también defiéndete. No se diga más.

Valentina Salinas Welsh

Es difícil, veinte años después, pensar cuánto de lo que hago ahora tiene que ver con las enseñanzas de Carmen Peña. Me arriesgaría a decir que no es un porcentaje menor. Cuando pienso en las clases de Historia de la Música, con ella, recuerdo que discutimos mucho, de muchas cosas, pero que siempre estaba abierta a esa discusión. Y era una discusión que ponía, como centro, el hecho de que hacer historia de la música es un oficio, que tiene que ver con ir realmente a ver las cosas, trabajarlas, y no solo con un conocimiento que se saca de libros gordos en bibliotecas. Ese abanico constante de ideas, de fuentes, sin duda inspiró a más de alguien. Como musicólogo que hace historia de la música, y más encima historia de la música en el siglo XIX, no puedo sino reconocer que mi trabajo sigue en los pasos, el camino que zanjaron otros antes, en particular don Luis Merino y Carmen Peña: pero la influencia más directa, en mi manera de ver el periodo, ha sido Carmen Peña.

Creo que a Carmen le tocó ser clave en varios procesos centrales a nuestra disciplina: formar un pregrado en musicología, armar la revista *Resonancias*, darle sentido a la temprana partida de Samuel Claro, lo que es bien sabido. Quizás menos sabido es que, en el camino de insertar la musicología en la UC, Carmen tuvo que dar peleas que ahora nos parecen obvias, pero que entonces no lo eran. Primero, en tomar ese rol de académica como mujer, la misma generación de, por ejemplo, María de la Luz Hurtado o Claudia Campaña, todas líderes señeras en instalar la investigación en la nueva Facultad de Artes, desde la música, las artes visuales, el teatro.

Carmen siempre cuenta lo difícil que fue convencer a la gente de hacer un curso que hoy nos parece natural: un curso de Música en Chile y América. Darle sentido, forma y pelear ese curso, que abrió una puerta que ya no se cierra, de instalar los problemas de la música en nuestra región como un problema académico, y un contenido fundamental para estudiantes. Y es verdad, para quienes trabajamos el siglo XIX, muchos de los problemas que Carmen fue instalando a través de ese curso, y sus investigaciones en paralelo, son como palabras claves, elementos fundantes de cómo pensamos el periodo: la impresión musical, la iconografía, la música realizada por mujeres, el espacio del salón, la sociabilidad. Mi trabajo, o el de Fernanda Vera, o el de Macarena Robledo, no puede entenderse mucho sin las ideas que Carmen fue desarrollando en su trabajo en las últimas tres décadas, especialmente en el Instituto de Música.

Es evidente que, mucho antes de las actuales olas feministas, Carmen ya tenía un sentido muy determinado de sororidad: sus ayudantes, todas o casi todas mujeres, se terminaban transformando en una especie de camada, siguiendo sus consejos, acompañadas por ella, quizás en parte porque Carmen sabía lo difícil y machista, como siempre dice, que puede llegar a ser el ambiente académico. Yo tuve la suerte de que, aunque nunca fui formalmente su ayudante, me invitó muchas veces a sus famosas juntas anuales con ayudantes y exayudantes en su departamento de calle Lyon, donde era evidente que su preocupación más grande, antes que todo, era el bienestar de sus estudiantes.

Finalmente, de verdad agradezco esto último: en un espacio muchas veces conflictivo y agresivo como es la academia, Carmen siempre defendió a sus estudiantes. Siempre se preocupó por cada persona, tomando muchas horas de su tiempo en reuniones uno a uno para desahogarse o pedir consejo. La vi, de este modo, no solo preocuparse por mí, sino también por tantas otras personas, como estudiantes, como egresadas y egresados, ayudantes, o profesores y colegas también. Cuando tuve que hacer mis primeros cursos en el IMUC, ya como profesor adjunto, Carmen siempre me defendió de las envidias y dificultades que aparecían, y siempre se preocupó de que nadie pasara a llevar a otra persona por su grado académico, o por su currículum, o edad. Por todo eso, y más, le estaré siempre tremendamente agradecido, y me alegra pensar también que esas bases que fue dejando, ese legado, sigue estando presente en tantas personas de las nuevas generaciones.

José Manuel Izquierdo

Conozco a la Carmen hace varios años. Fui su alumna, su ayudante y ahora somos colegas, por lo tanto, son infinitas las cosas que podría contar acerca de cómo sus consejos y conversaciones han sido relevantes para mí. Aun así, quisiera intentar, en una sola y breve historia, resumir la marca que ella ha ido dejando en mi vida y mi carrera y que, en parte, me hacen la persona que hoy soy.

Hace varios años, cuando todavía era su ayudante, conversando en la oficina –no recuerdo a propósito de qué–, me contó sobre las tijeras que allí tenía, que habían sido de Samuel Claro. Para quienes hemos trabajado con ella, esas tijeras son algo así como reliquias sagradas, pues hemos llegado a conocer a Samuel Claro no solo como el musicólogo chileno, sino como el personaje legendario de sus relatos y quien fuera su mentor. En efecto, muchas de las cosas que enseña y cuenta –porque la Carmen es una gran contadora de historias– tienen que ver con sus vivencias y aprendizajes con Claro quien, en conversaciones dentro y fuera del aula, dentro y fuera de la oficina, le fue enseñando el oficio de la investigación musical y también la práctica de la docencia. Tiempo después, ya como colegas, tomando café con ella y un par de estudiantes de musicología volvimos a acordarnos de las tijeras. Medio en serio y medio en broma, le decíamos que eran un cetro de poder, custodio de una tradición y sabiduría musicológica que debía traspasarse. De Samuel Claro habían pasado a la Carmen y luego, la Carmen tenía que heredarlas también.

Lo cierto es que con o sin tijeras, heredar su propia experiencia como docente e investigadora es lo que ella ha hecho conmigo y lo que a mi juicio la convierte en una profesora generosa y excepcional. Siguiendo este “mandato” que ella recibió, no solo se ha preocupado por transmitir contenidos, sino de “hacer escuela”, como ella dice. Es decir, de motivar, aconsejar, vincular y producir redes entre quienes nos acercamos a ella y de enseñar más allá del aula, en las conversaciones de pasillo, tomando un café, en su oficina o en reuniones eternas en su casa. Quizás es coincidencia –o quizás no– que casi todas nosotras, salvo excepcionales y destacados “ungidos”, somos mujeres. En ese sentido, la Carmen, quizás sin proponérselo, ha tejido un telar, una tradición y un linaje de mujeres investigadoras y docentes, que gracias a ella tenemos la posibilidad de apoyarnos, de aconsejarnos y de colaborar, cosas que a veces son difíciles de lograr en la academia.

Es por esto, también, que la relación que he tenido con ella desde que me convertí en su ayudante se resume en la dualidad mentora-discípula. Así como sus experiencias en docencia e investigación tuvieron que ver con sus propios aprendizajes con Samuel Claro y otros maestros, las mías como musicóloga y docente surgen de lo que aprendí viéndola, escuchándola y conversando con ella. Porque siguiendo este mandato de “hacer escuela”, cuando la Carmen te llama a su vera, te acoge, te adopta, te cuida. Así de simple (como ella siempre dice). Ser su discípula es mucho más que ir a sus clases y pasar diapositivas. Es sentarte con ella, que te pregunte de tu vida, de tus proyectos, que te escuche y aconseje. Por eso mismo desde hace algún tiempo le digo –un poco en serio y un poco en broma– “pitonisa”, porque la Carmen SIEMPRE tiene la razón. Y esa generosidad no se acaba cuando dejas de ser su ayudante y me consta que tampoco se va a acabar ahora que deja las aulas.

Esas son las tijeras de Samuel Claro, la herencia metafórica a la que Carmen fue dando forma todos estos años y que me toca recibir ahora: mi tarea, el relevo, será investigar y enseñar haciendo escuela, dentro y fuera del aula, acogiendo, aconsejando. Me siento con

una tremenda responsabilidad. Pero sé que la Carmen seguirá estando ahí para aconsejarme, guiarme y predecir mi futuro como siempre lo ha hecho.

Un abrazo apretado, Carmen, y mi agradecimiento infinito.

Malucha Subiabre

Puedo decir que tuve la suerte de haber descubierto la musicología bajo la enseñanza y tutela de personas que considero, sin lugar a dudas, grandes profesores. Ya sea porque mi disposición interna me hizo apreciar con mucha motivación las oportunidades de aprendizaje que tuve con ellos, encontrando en esta disciplina una convergencia muy afortunada para mis intereses, o porque efectivamente fue un “momento especial” (aunque probablemente *todo* momento lo sea), mi paso por el IMUC fue, sin lugar a dudas, enriquecedor y feliz. Hoy en día, habiendo seguido el curso de mi interés por esta disciplina y buscando en permanencia desarrollarme en ella en esta etapa doctoral, me siento inmensamente agradecida de las herramientas que me fueron otorgadas por estos profesores del IMUC, donde no puedo dejar de destacar a una de las profesoras con quien más compartí no solo en lo académico, sino también en lo personal: Carmen Peña.

Primero, como alumna de Música en Chile y América, ramo que junto con culturizarme, me sorprendía permanentemente por la transversalidad de las problemáticas abordadas y recursos con los cuales Carmen transmitía los contenidos. Y, luego, como su ayudante, solo puedo decir que guardo lindos recuerdos de la relación que tuve con ella en esos años. Como todo tiene su luz y su sombra, el levantarme muy temprano para llegar con anticipación a asistirle cuando su ramo comenzaba a primera hora, el descifrar la caligrafía del misceláneo y numeroso alumnado de San Joaquín en las pruebas de desarrollo y, sobre todo, el ser estricta con el registro de la asistencia y las peticiones piadosas de estos mismos alumnos (frente a las cuales muchas veces yo no sabía cómo responder), no fueron aspectos de mi máximo agrado. Sin embargo, –y es precisamente en relación a esto que quiero destacar lo mucho que he aprendido de Carmen– puedo decir que haberla visto semana tras semana durante un par de años realizar su labor con genuino interés, dedicación, respeto y cariño por sus alumnos sin dejar de lado el buen criterio que la posicionó siempre como una profesora con autoridad, teniendo siempre un trato impecablemente considerado y gentil conmigo, dejó en mí un legado inmaterial que conservo con gratitud de mis años como su alumna.

Creo que, junto al valor de ser una profesora responsable en la entrega de contenidos, Carmen me ha inspirado y me seguirá inspirando a encontrar un justo equilibrio al momento de enseñar, en el que converjan la motivación y el cariño por lo que uno hace con el respeto y la firmeza necesaria para establecer los límites de una pedagogía justa. Como aquella vez en su curso cuando era su ayudante y me sentí más sólida argumentando lo que yo creía y me dije internamente: “¡Por fin! ¡Me *Carmenicé!*”.

Daniela Maltrain

La profesora Carmen Peña me conoció como estudiante de la carrera de Música de la Universidad Católica. Como docente, me enseñó cosas que normalmente no se alcanzan a estudiar en una carrera tan demandante, especialmente en cuanto a técnica, como lo es Música: me enseñó a leer, a escribir, a generar y participar de proyectos, a dialogar con la historia y a cuestionarme lo que escuchaba... y lo que me decían que escuchaba. Dentro de un contexto de formación altamente eurocéntrico, ella fue uno de mis referentes para encantarme y conocer la música local.

Pero, personalmente, lo que más me marcó de la profesora Carmen fue vivir con ella una de mis más grandes transformaciones. El 2014, siendo su ayudante en el ramo de Música en Chile y América, decidí que mi camino era ser terapeuta y no intérprete. Ella, con su capacidad de observación y curiosidad tremenda, me preguntó por cada cosa que yo mencionaba. Conversamos largamente sobre yoga, sobre el efecto del sonido y sus vibraciones en las personas, sobre rituales indígenas y sobre muchos de sus viajes. Entre conversaciones, descubrimos algo que indiscutiblemente ambas compartíamos: sufríamos de periodos en los que nos costaba tremendamente conciliar el sueño, con las cabezas llenas de ideas y dándole todas las vueltas posibles a cualquier asunto. En consecuencia, compartimos todas las técnicas que se nos ocurría probar para facilitar la tarea, desde tizanas con cáscara de limón y canela, hasta descansar con la cabeza colgando hacia abajo, fuera de la cama, y los pies en alto antes de dormir.

Para mí, Carmen Peña fue un apoyo fundamental en mi transformación. No es fácil después de seis años de estudio decidir cambiar el curso de lo que se está haciendo, pero en ella siempre encontré alguien que se interesaba por mis descubrimientos, que valoró mis decisiones y me ayudó a sentir que pasar de estudiar Música a Kinesiología, no es algo tan lejano como parece.

Daniela Sepúlveda

Resumir en pocas palabras mi historia compartida con la profesora Carmen, específicamente su legado profesional y humano, resulta una tarea especialmente compleja para alguien que, como yo –y tal como ella me advirtió en muchísimas ocasiones– tiene la costumbre de divagar. “La profe”, como la llamo, fue una presencia fundamental durante mis estudios de licenciatura, pero también en mi época como su ayudante, e incluso hasta hoy.

Desde que la conocí, en mi primer curso de musicología, ella nunca ha dejado de enseñarme. Tanto dentro de la sala de clases como fuera de ella, la profe se caracteriza por estar siempre compartiendo datos útiles sobre tópicos como música, historia y escritura académica, pero también acerca de temas menos disciplinares, entre los que recuerdo particularmente cine, series de la TV británica y cocina, algunos de nuestros intereses comunes. Sin lugar a duda, lo que más agradezco de haberla tenido como profesora y de haber sido su ayudante es la posibilidad que se me dio de compartir largos y gratos momentos de conversación junto a ella, siempre acompañados de nuestros cafés, en los cuales abundan anécdotas y enseñanzas que sobrepasan lo profesional y se transforman en lecciones de vida.

De ella como profesora destaco principalmente su capacidad de conciliar la cercanía con sus estudiantes, su sentido del humor y sus aires teatrales al comunicar, con su carácter resuelto, directo y ética y académicamente exigente. En el salón de la profe siempre se podían esperar risas y distensión, pero eso no significaba que ella no demandara del estudiantado esfuerzo, excelencia y, fundamentalmente, compromiso. Esto me quedó claro desde el comienzo. En una de nuestras primeras clases de Introducción a la Musicología, ella solicitó al azar a una persona del curso que hiciera una síntesis de la lectura obligatoria para ese día. Luego de que, con nerviosismo, el estudiante en cuestión reconociera no haber revisado el texto, la profe exclamó enfáticamente: “si quieren ser musicólogos, tienen que leer”. Demás está decir que ni mi compañero ni yo olvidamos jamás esa lección.

Creo que ser mujer en la academia no es empresa fácil. Requiere sacrificio y entrega, que muchas veces pasan desapercibidos. Aunque me mostró esto con su propio ejemplo, la profe me enseñó también que, lejos de los reconocimientos o el alimento para el ego, la carrera docente implica sobre todo empatía y donación desinteresada, pues existe una responsabilidad en formar a las siguientes generaciones, la cual ella aceptó gustosamente, sin flaquear ni un solo día, asumiendo con afecto la misión de sacar lo mejor de todas y todos quienes pasamos por sus aulas.

De corazón, deseo que ella se quede con la sensación de un trabajo bien hecho y que, luego de tanto esfuerzo, tenga el tiempo de completar los interesantísimos proyectos que por años ha postergado o de tomar sus anheladas clases de escultura. Por mi parte, le agradezco por todo lo que ha hecho por mí, por estar en mi vida, creer en mi potencial y plantar la semilla de la musicología.

Macarena Robledo Thompson

Conocer a la profesora Carmen Peña en mi primer día en la universidad fue, sin dudas, un honor. Atrasada por el ajeteo de bienvenidas institucionales, entré a su salón de clases intentando no interrumpir. Luego de preguntar formalidades, “la profe”, como la nombraría rápidamente, me recibió con la dura pregunta: ¿qué es la Musicología? No supe cómo responder a dicha interrogante, y, hoy en día, recuerdo ese momento como una antesala al aprendizaje desafiante que me esperaba en su compañía. Lejos de todos los mitos sobre la exigencia de Carmen Peña que siempre rondaron por los fríos pasillos del IMUC, pude desde muy temprano experimentar de primera fuente la docencia comprometida y apasionada que la profe ha brindado por tantos años, y que, por supuesto, seguirá entregando fuera de los salones y de la oficialidad universitaria.

La virtualidad de la pandemia nos quitó las conversaciones y lecciones de vida en las mesas verdes fuera de la Escuela de Teatro, pero nos entregó espacios íntimos de reflexión a distancia, que en oportunidades abrieron la puerta a una cotidianidad del aprendizaje desde nuestros hogares. Creo ser como tantas otras personas que han sido formadas e inspiradas por la profe Carmen, quienes hemos atestiguado que el hacerse espacios es posible con rigurosidad, tenacidad y valentía. Ser mujer en la academia no es tarea fácil, menos aún compatibilizar

la docencia entregada, la investigación y la gestión. No me cabe duda de que en esta nueva etapa de vida la profe seguirá entregándonos sus inacabables anécdotas y conocimiento, pero también espero que encuentre ese tiempo añorado para todos aquellos proyectos pendientes. Cuando recibí la invitación para participar de esta instancia no sabía de qué manera abordarla. El inmenso cariño que le tengo a la profe Carmen me llevó a pensar que no podía dejar pasar la oportunidad para expresar mi gratitud hacia ella. Hoy estoy expectante de cómo esa energía y curiosidad inacabable que guía la vida de Carmen Peña ocupará nuevos, pero también conocidos espacios. Agradecida estoy de haberme encontrado con una mujer tan extraordinaria y confío en que nos pondremos al día con todos los cafés perdidos.

Ana María Díaz Pinto

Desde mi entrada a la universidad, algunos años atrás, los pasillos parecían ser lugares de creación mitológica: en cada uno de ellos se extendían relatos de hechos –supuestamente– ocurridos dentro y fuera del Instituto de Música, con toda su población como participantes. En estos, la profesora Carmen aparecía desde los mitos fundacionales, hasta en algunos que parecían sacados de la ciencia ficción. Se presentaba a su persona como una especie de *dama de hierro*, con una autenticidad, personalidad y vozarrón sin igual; aunque más bien, yo la pienso como una dama de cobre con ojos de lapislázuli, que tienen una capacidad específica de detectar cualquier atraso o falta de desayuno en el auditorio, los martes y jueves a primera hora.

Incluso antes de mi primera clase con la profesora Carmen, ya sentía miedo de enfrentarme a su presencia. No sabría decir por qué, pero la idea de conversar con ella me aterraba –quizás por no saber qué podría aportar mi presencia a la discusión–, pero luego me di cuenta de que su capacidad de conversar no tenía límites; pasaban los minutos y no sabía cómo hacerle saber que me tenía que ir corriendo a otra clase. Su disposición a compartir una cantidad de información exuberante es algo que siempre me llamó la atención, y que atesoro especialmente. Para mí, la profesora Carmen es un reflejo de cómo debiese ser la disciplina musicológica, siempre planteando invitaciones a reflexionar, siempre abierta a trabajar con cualquiera que demuestre interés, y siempre al lado de un café. Durante el año 2021 tuve el placer de ser su ayudante en la difícil tarea que implica la virtualidad, sin embargo, su templanza, optimismo y fortaleza hicieron de esta experiencia un espacio para conversaciones infinitas que marcaron un antes y un después en este largo camino de aprendizaje. Espero con ansias todos esos cafés pendientes en su compañía, que, estoy segura, traerán muchas nuevas anécdotas, historias, y, ¡quién sabe! nuevos mitos para la colección.

Tamara Bulicic Auspont

R

Budasz, Rogério. 2019. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*.

Currents in Latin American and Iberian Music. Oxford: Oxford University Press (xxi + 476 páginas).

Opera in the Tropics refleja el renovado interés que en las últimas tres décadas ha despertado el estudio de las diferentes culturas musicales de la Península Ibérica en su período temprano moderno; una tendencia que ha sido descrita por Tess Knighton y Álvaro Torrente (2007, 1-14) y Andrea Bombi (2019, 3-22). Este volumen es heredero tanto de los estudios seminales de Francisco Curt Lange y Manuel Carlos de Brito, como de trabajos recientes de investigadores del área cultural lusófona, tales como David Cranmer y Paulo Castagna, entre otros. Los contenidos de este libro son el monumental producto de aproximadamente veinte años de trabajo intensivo realizado por Rogério Budasz en archivos ubicados en Brasil y Portugal. El autor ha publicado trabajos sobre temas relacionados con la música escénica en el Brasil temprano moderno (Budasz 2006; 2008; 2017), entre los cuales se incluye su investigación más temprana sobre José de Anchieta, la cual ya anticipa algunos de los tópicos centrales de este libro, como son las conexiones panibéricas y americanas (Budasz 1996a; 1996b).

Este libro fue publicado como parte de la serie “Currents in Latin American & Iberian Music” de Oxford University Press, la cual ha presentado algunos de los títulos más significativos dentro del estudio reciente de la música colonial iberoamericana. Las monografías de esta serie incluyen: *Playing in the Cathedral: Music, Race, and Status in New Spain* (2016), de Jesús Ramos-Kittrell; *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (2009), de Craig Russell; y el reciente *The Sweet Penance of Music: Music Life in Colonial Santiago de Chile* (2020) de Alejandro Vera. En este contexto, el presente libro es también parte de un esfuerzo desde el ámbito angloparlante por globalizar la investigación sobre músicas iberoamericanas temprano-modernas.

Según el autor, el propósito es explorar “las necesidades y hechos artísticos de los brasileños durante el periodo anterior a la independencia y particularmente aquellos relacionados con el teatro y la música”¹ (2). Budasz describe la circulación de prácticas sonoras, músicos y valores estéticos entre América, Portugal y, en cierta medida, España. En este sentido, esta publicación será de interés para quien estudie problemáticas de transmisión musical dentro de la extensa área cultural iberoamericana. Por otra parte, este texto trata de prácticas teatrales más amplias que lo que pudiera indicar su título. Aunque se hable de *casas da ópera*, por ejemplo, hasta el

1. “the artistic needs and deeds of Brazilians during pre-independence times, particularly those related to theater and music” (traducción propia).

siglo XIX, el teatro musical en Iberoamérica incluía una gran cantidad de diálogo recitado y números musicales que también incorporaban danzas.

La tesis central que perfila los argumentos narrativos de Budasz hace referencia al uso social que la música teatral habría tenido durante la Colonia. Desde sus primeros registros en manos de los misioneros, pasando por actores culturales, intelectuales y personajes políticos, en palabras de Budasz, la música para el teatro habría cumplido con el triple objetivo de "instruir, entretener y distraer" a la población (2). Sin embargo, estos propósitos se podían manifestar de distintas maneras y ser causados por diversos motivos extramusicales a medida que el contexto social cambiaba.

Budasz ha estructurado su publicación en seis capítulos, además de una introducción y un epílogo, siguiendo una línea narrativa interna generalmente cronológica. Sin embargo, más que imprimir una direccionalidad temporal lineal, la organización de *Opera in the Tropics* tiene un énfasis documental. La centralidad del material archivístico hará que este libro sea un referente obligatorio para todo aquel que investigue la música teatral en el Brasil colonial, pero, al mismo tiempo, será el mayor obstáculo para el lector que intente desentrañar las líneas argumentativas del autor.

Los primeros dos capítulos siguen una secuencia cronológica de forma relativamente estricta para exhibir las distintas fuentes relacionadas con el teatro musical en la América portuguesa desde el siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XIX. El primer capítulo ("Foundations") se centra en los escasos materiales conocidos de mediados del siglo XVI hasta principios del XVIII, período que coincide con el auge de la influencia española en los escenarios lusoamericanos. Budasz se detiene en ciertos géneros teatrales –el *auto*, el *recebimento*, el oratorio y el drama neolatino– relacionados con los esfuerzos educacionales emprendidos por religiosos jesuitas, como el español José de Anchieta. En el apartado final, el autor se centra en el supuesto rol pedagógico y enaltecedor de la comedia española –con sus loas, fines de fiesta y números intermedios– en las celebraciones públicas del Brasil colonial.

El segundo capítulo ("The Craft of Portuguese Opera") considera las fuentes que datan de los siglos XVIII y de las primeras décadas del siglo XIX. La narrativa se centra en el escritor Antonio José da Silva y examina sus prácticas de apropiación y modificación de modelos teatrales hispanoportugueses a comienzos del siglo XVIII. Originario de Río de Janeiro, Silva y su familia sufrieron persecuciones, torturas y ejecución por parte de la Inquisición debido a su ascendencia judía. Budasz demuestra aquí la fecundidad de los documentos inquisitoriales en materias que exceden la persecución religiosa.² De manera concomitante con el trabajo de Silva, el teatro de marionetas y las escenas de Navidad alcanzaron un apogeo que coincide con procesos de traducción y adaptación de material europeo en los escenarios brasileños. Aun cuando los libretos de Metastasio mantenían su predominancia –generalmente mediados por ediciones portuguesas en el económico formato del *folheto*– estos estaban sujetos a las prácticas de improvisación y referencia a los contextos locales. Más adelante, las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por el aumento en la popularidad de las tradiciones de canto italianas, especialmente en Río de Janeiro. Se realizaron entonces las primeras

2. Además del fundamental *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg (1976), de manera más reciente, Carmelo Caballero también ha explorado los archivos inquisitoriales para explorar la censura y popularidad de un villancico español dieciochesco (Caballero Fernández-Rufete 2019).

producciones de óperas cantadas en su completitud, aunque siguiendo los paradigmas de la *opera seria* dieciochesca, ya pasada de moda en ciertas partes de Europa. Budasz describe la división de labores, colaboración y funcionamiento musical de la *companhia dramática* (o portuguesa), la *companhia italiana*, y la *companhia de dança*. Por último, el capítulo revisa la circulación de músicos portugueses e italianos en Brasil, así como la llegada de familias francesas de coreógrafos.

Con un cambio abrupto de foco narrativo, el capítulo tres (“Musical Sources and Archives”) describe los distintos archivos y colecciones que contienen o han incluido música teatral lusoamericana del periodo colonial. Los materiales relativos al teatro musical varían muchísimo en formato, desde populares *folhetos de cordel* a manuscritos de ópera adquiridos por los teatros reales. Aunque el paradero de gran parte de estas existencias es hoy desconocido, Budasz demuestra gran pericia detectivesca en sus exhaustivos intentos de reconstruir los contenidos de estos repertorios en Portugal y Brasil. Cada archivo es listado y descrito de manera independiente. El capítulo finaliza con un “*adendum*” que cambia inesperadamente de tópico. Esta sección discute algunas narrativas fundacionales sobre la música brasileña, sobre todo relacionadas con los intentos de encontrar –o más bien imponer– un grado de “brasilianidad” a las composiciones coloniales y de erigir figuras monumentales en tiempos de construcción identitaria nacional.

El cuarto capítulo (“Venues”) se estructura como una serie de viñetas que consideran los diferentes tipos de edificios y escenarios utilizados con fines musicales en Brasil y Portugal. Antes de la construcción de edificaciones diseñadas para la presentación de obras teatrales y óperas en el siglo XVIII, la arquitectura teatral lusoamericana seguía convenciones hispanas. Budasz desarrolla una tipología que clasifica estas construcciones, que abarcan desde aquellas estructuras temporales montadas para espectáculos públicos como el tablado (tipo A) hasta los monumentales teatros del siglo XIX (tipo D). Además, este capítulo examina las relaciones entre los espacios teatrales, la esfera pública y los poderes políticos. De acuerdo al autor, los agentes teatrales se veían en la constante necesidad de demostrar a las autoridades el valor moralizante del teatro al mismo tiempo que debían convencer al público de asistir a las funciones, lo que es, quizás, el ejemplo más claro de la triple función social por la cual aboga Budasz.

El siguiente capítulo (“People”) trata del oficio de las personas que preparaban las presentaciones de teatro musical en las *casas da ópera*. Budasz discute el estatus social del actor y el modo en que las artes performativas se tornan un lugar privilegiado para el desarrollo profesional de sujetos tradicionalmente marginalizados, como lo fueron muchos descendientes de personas esclavizadas. Se examinan dinámicas de etnicidad y género en los escenarios. Se nos habla, por ejemplo, de la existencia de compañías completamente masculinas, pero, paralelamente, de una creciente presencia femenina que fue coincidente con un aumento de la movilidad social. Budasz también revisita la circulación transatlántica de artistas y compañías europeas en Brasil y señala distintas instancias para el aprendizaje de los músicos locales. Finalmente, el capítulo discute la tendencia decimonónica hacia la especialización profesional en los teatros y de los distintos participantes, tales como instrumentistas, directores, bailarines, libretistas, ingenieros y productores. En este caso, el autor nuevamente hace un uso virtuoso de los archivos al explorar cómo los registros de pagos revelan cambios en los modelos organizacionales teatrales que habían sido tradicionales en la Colonia.

El último capítulo ("Uses") investiga con mayor profundidad la utilización del teatro musical en la esfera sociopolítica de los siglos XVIII y XIX. El autor examina aquí los usos de una maquinaria social en la cual empresarios teatrales se beneficiaban directamente de la ayuda económica del Estado a cambio de la utilización de sus servicios para distintos espectáculos celebratorios cívicos, tales como las *festas públicas*. Siguiendo a Marcel Mauss (2002), Budasz propone que estos festejos funcionaban como una forma de economía de intercambio de privilegios y favores. Además de los dramas de Metastasio, los centros económicos brasileños también vieron *comédias* portuguesas y los entretenimientos públicos de las confraternidades, las cuales habrían escenificado danzas afroibéricas como una forma de representar el alcance mundial del imperio portugués. En este sentido, especialmente el análisis de las *festas reais* del siglo XVIII, se podría haber beneficiado del canónico estudio *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall (1986), debido al énfasis en la fastuosidad y performatividad política de estas fiestas, aspectos que no aborda el texto de Budasz. El capítulo también investiga el rol de las *academias* de letrados en el desarrollo de una identidad estética ilustrada, incluyendo el establecimiento ultramarino de la Accademia dell'Arcadia. Como conclusión a este capítulo, Budasz considera la presencia de la corte portuguesa en Río de Janeiro durante los años precedentes a la independencia y su uso político del teatro comercial a través de la controversia estética que rodeó a la obra alegórica *O juramento dos numes*.

Finalmente, el epílogo nos conecta con el panorama posterior a la independencia del Brasil. En este marco, se discute la creación de mitos decimonónicos con respecto a la música teatral por parte de la crítica, y el papel de las instituciones modernas en la separación de esferas performativas entre aquella dirigida a la élite y aquella de índole más popular.

El libro incluye cuatro apéndices, el primero de los cuales contiene una exposición de la economía cotidiana de la América portuguesa colonial. Además, se presentan las tasas de conversión monetaria y se ofrecen algunos cálculos salariales. El segundo anexo consta de una lista de números musicales del *pasticcio Demofonte in Tracia* (c.1780), con sus *incipits*. Los últimos dos apéndices ofrecen una detallada lista cronológica con cientos de espectáculos presentados en distintas ciudades brasileñas entre 1565 y 1822, aunque el apartado decimonónico se concentra en Río de Janeiro. Por último, un enlace a un sitio web acompaña a esta publicación, en el cual se añaden nueve transcripciones musicales de obras de José Maurício Nunes Garcia, Bernardo José de Sousa Queirós, Pedro Antonio Avondano e Inácio Parreiras Neves.

Como se puede ver, uno de los puntos más fuertes de *Opera in the Tropics* es el emplazamiento de la música colonial en la América portuguesa dentro de un contexto relativamente globalizado, con una importante influencia de las corrientes que emanaban desde el imperio español. En una de sus reflexiones finales, sin embargo, Budasz argumenta que la condición periférica de la América portuguesa no basta para explicar el desarrollo de prácticas locales de adaptación y experimentación. Esto, porque los procesos de adaptación fueron efectivamente considerados como una necesidad estratégica para facilitar la circulación local y no como un mero requerimiento debido a la falta de recursos. De acuerdo al autor, los públicos brasileños desarrollaron prácticas propias, tales como la modificación y conexión de textos con el contexto local o la improvisación de diálogos, a lo cual se suman concepciones originales, como, por ejemplo, la tenue distinción entre las esferas culturales bajas y altas. En este sentido, Budasz demuestra poseer un agudo criterio al balancear lo local con lo global, lo hegemónico con lo marginal y lo central con lo periférico.

El juicio del autor sobre los sistemas de circulación y localización en el Brasil temprano moderno también nos invita a pensar en términos globales, ya que es posible encontrar fenómenos de adaptación similares en múltiples otras instancias, muchas de las cuales no son discutidas en el libro. Por ejemplo, tradiciones de localización similares, si no más exageradas, se han documentado en los casos de las prácticas representativas relacionadas a los escenarios españoles en Madrid y con las compañías de la *commedia dell'arte* que circularon por Europa.³ Más aún, en la performatividad de la *opera seria* dieciochesca epitomizada en los libretos de Metastasio, la introducción de números musicales y de finales alternativos era una práctica normal, tanto en lugares periféricos como en las mayores metrópolis.⁴ En adición a las posibles extensiones de esta investigación, *Opera in the Tropics* va a ser directamente útil a quien quiera explorar la circulación de músicos y música a lo largo de las áreas de influencia cultural ibérica. Esto incluye el trazado del movimiento de compañías y cantantes de ópera italiana que continuaron su itinerario a lugares como Buenos Aires luego de pasar por Brasil.

Los aspectos en los que *Opera in the Tropics* podría mejorar recaen principalmente en decisiones editoriales relacionadas con la estructura formal del libro. En el ámbito más cosmético, la gran mayoría de los ejemplos musicales posee una baja calidad de resolución. Sin embargo, las muestras musicales más completas contenidas en la página web son de alta calidad, lo cual indica que se trata de un conflicto de formato. Otro asunto es la inclusión de notas al final de cada capítulo en lugar de notas al pie de página. Esto facilita una lectura fluida, pero hace más incómoda la consulta bibliográfica directa. Dada la disponibilidad de una versión electrónica por parte de la casa editorial, la opción de notas en un apartado final probablemente habría sido la opción ideal. La división de los capítulos, por otro lado, está directamente al servicio de las fuentes y no facilita el seguimiento de las líneas argumentativas generales.

En conclusión, cabe decir que *Opera in the Tropics* es una obra que compensa la abundancia de evidencia anecdótica con su carácter enciclopédico. El despliegue que hace Rogério Budasz de su trabajo archivístico es un ejemplo ideal de investigación musicológica exhaustiva. Este volumen constituye una referencia que será el mejor punto de partida para quien quiera explorar las fuentes preservadas relacionadas con la música teatral de la América portuguesa durante la Colonia.

Paul G. Feller

Northwestern University

Bibliografía

Bombi, Andrea. 2019. “¿Hacia una historia del villancico? Problemas historiográficos de un género musical”. En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, 3-22. Iberian Early Music Studies 3. Kassel: Edition Reichenberger.

Budasz, Rogério. 1996a. “A presença do cancionero ibérico na lírica de José de Anchieta: um enfoque musicológico”. *Latin American Music Review* 17 (1): 42-77.

3. Ver Chaffee y Crick 2015, Le Guin 2014, Wilbourne 2016, entre otros.

4. Por ejemplo, Martha Feldman menciona algunas prácticas de improvisación en el caso de la *opera seria* en *Opera and Sovereignty* (2007); sobre la introducción de arias y la agencia de los cantantes en la adaptación local, ver Freeman 1992.

_____. 1996b. "O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico". Tesis de Magíster en Musicología, Universidade de São Paulo.

_____. 2006. "Opera and Musical Theater in Eighteenth-Century Brazil: A Survey of Early Studies and New Sources". *Studi Musicali* 35: 213-53.

_____. 2008. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes UFPR.

_____. 2017. "Revisitando o teatro neolatino na América portuguesa". *Opus* 23 (3): 91-108.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. 2019. "¡Ande La Rueda! ¡Va de Cancioni! Apuntes históricos, literarios y musicales sobre el villancico Mundinovi". En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Javier Marín López y Esther Borrego Gutiérrez, 139-75. Kassel: Edition Reichenberger.

Chaffee, Judith y Olly Crick, eds. 2015. *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*. Londres y Nueva York: Routledge.

Feldman, Martha. 2007. *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Freeman, Daniel E. 1992. "An 18th-Century Singer's Commission of 'Baggage' Arias". *Early Music* 20 (3): 427-33.

Ginzburg, Carlo. 1976. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Traducción de John Tedeschi y Anne Tedeschi. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Knighton, Tess y Álvaro Torrente. 2007. "Introduction". En *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800: The Villancico and Related Genres*, editado por Tess Knighton y Álvaro Torrente, 1-14. Burlington, VT: Ashgate.

Le Guin, Elisabeth. 2014. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley y Los Ángeles, CA: University of California Press.

Maravall, José Antonio. 1986. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Traducido por Terry Cochran. *Theory and History of Literature* 25. Mineápolis: University of Minnesota Press.

Mauss, Marcel. 2002. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Londres y Nueva York: Routledge Classics.

Wilbourne, Emily. 2016. *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia Dell'Arte*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

R

**María Gembero-Ustárroz y Emilio
Ros-Fábregas, eds. 2021. *Musicología
en web. Patrimonio musical y
Humanidades Digitales.***

Kassel: Edition Reichenberger (XVIII + 546 pp.)

El impacto de las tecnologías digitales en las sociedades contemporáneas ha sido de tal calibre que se ha generalizado la impresión de haber dado comienzo a una nueva etapa histórica, la era digital. El ámbito académico, siempre atento a los avances en todos los órdenes, no ha permanecido al margen de esta revolución tecnológica. Se suele considerar el proyecto *Index Thomisticus* de Roberto Busa, desarrollado desde 1949 con la colaboración de IBM, como el hito que marca el inicio del empleo de medios digitales en las disciplinas humanísticas.¹ Sin embargo, la consolidación de las Humanidades Digitales (HD) como un espacio de integración de las ciencias humanas y de la computación se ha venido produciendo en las dos últimas décadas. Durante este periodo, los resultados del trabajo desarrollado en el campo de las HD han sido abrumadores, tanto en el terreno de la investigación como en el de la divulgación y la docencia.² Al mismo tiempo, la reflexión sobre la experiencia acumulada ha llevado a tomar conciencia de los profundos cambios conceptuales, metodológicos, historiográficos que ha traído consigo esta disciplina.

Un proceso similar se ha producido en el caso de los estudios musicológicos. Directorios como *Digital Resources for Musicology* y *Online Resources for Music Scholars* proporcionan profusos listados de proyectos digitales sobre música, y reflejan el enorme crecimiento experimentado por la musicología digital (MD).³ Esos proyectos son de diversa naturaleza, aunque, en términos generales, es posible identificar algunas líneas de trabajo claramente definidas: la digitalización de documentos musicales y su puesta a disposición en repertorios digitales, la codificación digital de contenido musical para su manejo informático, el desarrollo de herramientas de análisis de grandes cantidades de datos musicales, la recuperación de información musical a partir de documentos sonoros y audiovisuales, y el aprovechamiento de las enormes posibilidades que el ecosistema digital proporciona para nuevas formas de comunicación

1. El proyecto de Busa como precursor de las HD aparece en publicaciones de gran impacto en la historiografía sobre este tema en el siglo XXI, tales como *A companion to Digital Humanities* (Schreibman, Siemens y Unsworth 2004, XXIII), una obra prologada por el propio Busa.

2. Una visión panorámica a nivel global de las HD así como un interesante estudio crítico sobre su complejidad geocultural ("geo-cultural complexity of DH") se puede leer en Fiorimonte 2014. La evolución de las HD en el caso español se analiza en detalle en González-Blanco *et al.* 2020.

3. Véanse ambos directorios en las siguientes webs: <https://drm.ccarh.org>; <https://guides.library.harvard.edu/onmusic#s-lg-box-18843983>.

de los resultados de investigación. Además, se va afianzando un nuevo entorno virtual de trabajo en el que la colaboración, la interconexión y el intercambio entre musicólogos y otros especialistas desafían los hábitos individualistas frecuentes en nuestra disciplina. El número de artículos relacionados con la MD en revistas especializadas, no solo en musicología sino también en HD en general y en ciencias de la computación, ha aumentado considerablemente. Asimismo, han aparecido recientemente publicaciones dedicadas en exclusiva a la música y las HD.⁴ En Iberoamérica, la MD se encuentra, en general, en un estado aún incipiente en comparación con el desarrollo que ha experimentado en el contexto global. No obstante, países como Brasil, Colombia, España, Guatemala, México y Portugal, entre otros, cuentan ya con importantes iniciativas, especialmente orientadas a la digitalización de sus respectivos patrimonios musicales (Marín-López 2020, 10, 15-16, 19-24).

En este escenario, trazado en líneas muy generales, aparece *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, editado por María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, y publicado en Edition Reichenberger. Este volumen reúne diecisiete contribuciones en torno a la relación entre musicología y tecnologías digitales desde el enfoque del fenómeno musical como patrimonio. El planteamiento general del libro se desarrolla fundamentalmente en dos sentidos. Por un lado, presenta un rico muestrario de casos de estudio y experiencias prácticas de desarrollo y aplicación de herramientas digitales a investigaciones y proyectos de distintas características; y por otro, reflexiona sobre los cambios que la musicología ha experimentado tras su contacto con las nuevas tecnologías digitales. Aunque los estudios que recoge se circunscriben al ámbito hispánico, los proyectos digitales de los que trata la mayoría de ellos, así como el conjunto del volumen, tienen una dimensión internacional. Una valoración general de *Musicología en web* lleva a afirmar que se trata de una publicación ciertamente relevante, a la vanguardia de la MD en español, e indispensable para el conocimiento de los adelantos de la disciplina en el ámbito hispánico.

Las distintas contribuciones que componen el libro están distribuidas en cinco bloques temáticos: 1) "Musicología y Humanidades Digitales: conceptos, transformaciones, tecnología"; 2) "Revisitando el canon desde el prisma digital"; 3) "Performatividad y mundo digital"; 4) "Nuevas vías de recuperación y difusión del patrimonio musical", y 5) "Músicas tradicionales en la era digital". Esta estructura general, así como la organización interna de cada una de esas secciones, reflejan una inteligente planificación editorial para tratar de integrar en un discurso coherente las variadas perspectivas planteadas por los autores en torno al tema central del libro. Acompaña a esta consistente disposición de los capítulos un estilo de escritura científica clara, que hace accesible el aparato conceptual musicológico a ingenieros informáticos, y comprensibles a musicólogos y demás interesados en el mundo digital los entresijos de las nuevas tecnologías computacionales y de la información. La coherencia y la claridad expositiva son algunos de los muchos aspectos de la publicación en los que se advierte la meticulosa y rigurosa labor editorial llevada a cabo por Gembero-Ustárroz y Ros-Fábregas.

El conjunto de las aportaciones viene precedido por una introducción a cargo de los editores, en la que establecen los objetivos del volumen y lo sitúan en el ámbito de la "Musicología humanística" en diálogo con las nuevas tecnologías. Gembero-Ustárroz y Ros-Fábregas

4. *Frontiers in Digital Humanities*, publicación digital de referencia sobre HD, dedica una de sus secciones temáticas a la MD: <https://www.frontiersin.org/journals/digital-humanities/sections/digital-musicology>. Véase también Cook, Ingalls y Trippett 2019.

proporcionan, además, una útil visión general sobre el estado de la cuestión de la musicología digital en el ámbito hispanico, y apuntan algunos de los retos más inmediatos a afrontar. Sus reflexiones giran en torno a las enormes implicaciones que tienen la expansión de las tecnologías digitales y la consecuente codificación del conocimiento no solo en el ámbito académico sino también en el económico, cultural y social.

El primer bloque temático es un ejemplo de la interdisciplinariedad característica de la MD. Cada uno de los tres capítulos que lo conforman están firmados por un filólogo, un musicólogo y tres ingenieros informáticos, respectivamente. José Antonio Berenguer-Sánchez presenta una introducción al concepto y a la evolución de las HD desde sus orígenes y, tomando en consideración distintos posicionamientos frente al nuevo fenómeno digital dentro del mundo académico, plantea la aparición de las HD como consecuencia natural del contacto entre las humanidades y las tecnologías digitales. Esta idea resulta particularmente interesante por cuanto implica concebir las HD no como una subdisciplina de las humanidades, sino como las humanidades en la era digital. Igualmente interesantes resultan también sus apreciaciones acerca de los revolucionarios cambios sufridos por las ciencias humanas tras esa interacción con las nuevas tecnologías: la revalorización de los análisis cuantitativos, la hipertextualidad y multimedialidad en la presentación de los datos y resultados, el carácter volátil del texto y la obsolescencia de los formatos digitales, y el peligro de la falta de rigor en la investigación como consecuencia de la “democratización” de la información.

Emilio Ros-Fábregas proporciona su experiencia en la creación y dirección de dos plataformas digitales de especial relevancia en la MD hispanica: Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC (FMT) y *Books of Hispanic Polyphony* IMF-CSIC (BHP).⁵ La detallada descripción de Ros-Fábregas sobre el proceso de gestación y desarrollo de ambas bases de datos –con un especial protagonismo en el volumen– puede servir como ejemplo de hoja de ruta para emprender proyectos digitales de estas características. Además de tratar cuestiones procedimentales y tecnológicas, Ros-Fábregas expone sus reflexiones a la hora de establecer las bases teóricas, así como los criterios historiográficos y metodológicos sobre los cuales fundamentar estas propuestas. Uno de los aspectos más llamativos de entre los abordados por el autor es la capacidad de plataformas como FMT de tejer en torno a ellas redes de colaboración, y de proyectarse más allá del ámbito académico para servir al conjunto de la sociedad, generando iniciativas educativas y de acción social con colectivos desfavorecidos.

Los ingenieros Jorge Calvo-Zaragoza, David Rizo Valero y José Manuel Iñesta Quereda presentan en el último de los trabajos del primer bloque la herramienta MuRET (*Music Recognition, Encoding and Transcription*), desarrollada dentro del proyecto HISPAMUS.⁶ MuRET representa un avance en la tecnología del reconocimiento óptico de caracteres musicales (OMR) al reducir considerablemente el tiempo necesario para la codificación del contenido musical en imágenes digitales de partituras. El proceso de codificación con MuRET se realiza gracias a algoritmos de “aprendizaje computacional” bajo la supervisión del usuario, que puede corregir y validar los resultados. Estas correcciones, a su vez, proporcionan al sistema de inteligencia artificial nuevos datos para su aprendizaje y mejora. El lenguaje

5. <https://musicatradicional.eu/es/home>; <https://hispanicpolyphony.eu/es>. Las siglas IMF-CSIC corresponden a Institución Milá y Fontanals-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

6. Proyecto I+D HISPAMUS: *Handwritten Spanish Music Heritage Preservation by Automatic Transcription* (TIN2017-86576-r).

claro y el tono casi pedagógico usado por los autores hace accesible a musicólogos y demás especialistas en disciplinas humanísticas esta inmersión en los dominios de la ingeniería informática.

En el segundo bloque se plantea una revisión del canon historiográfico en relación, por un lado, con la presencia de las mujeres y otros colectivos marginados en la historia de la música; con la articulación del discurso musicológico sobre la polifonía en Hispanoamérica, por otro; y, finalmente, con el desafío que supone la irrupción de nuevas formas de práctica musical en contextos novedosos como el de los videojuegos. María Gembero-Ustárroz se propone mostrar la utilidad de BHP en la investigación sobre instituciones, repertorios y prácticas musicales femeninas a partir del monasterio de Santa Ana de Ávila como caso de estudio. Gembero-Ustárroz sostiene que, a pesar de su enorme potencial tecnológico, la MD no ha superado el sesgo masculino y eurocéntrico que ha caracterizado el canon dominante consagrado por la tradición historiográfica, persistiendo así, la marginación en el discurso histórico de colectivos como el femenino. Para facilitar el acceso a las fuentes musicales relacionadas con mujeres, BHP ha incorporado una serie de herramientas, a cuya descripción se dedica la autora antes de proporcionar un completo estudio sobre la música en Santa Ana de Ávila.

Javier Marín-López pone también el foco en BHP, en esta ocasión, con el objeto de subrayar su potencial para avanzar en los estudios sobre polifonía en los templos hispanoamericanos. Gracias a la nueva posibilidad de cruzar grandes cantidades de datos de diversa procedencia en una dinámica de trabajo colaborativo, esta plataforma facilita el desarrollo de una nueva narrativa sobre música polifónica en Hispanoamérica más completa y compleja, poniendo en relación información hasta ahora desconocida o desvinculada, y superando una historiografía frecuentemente fragmentada y centrada únicamente en un autor, fuente o institución. Las conclusiones producto del análisis comparativo que realiza de tres inventarios catedralicios de libros de polifonía latinoamericanos recientemente incorporados a BHP (Bogotá, 1632; Guatemala, 1704; Morelia, 1708) ilustran, en cierta medida, las virtudes de este método integrador y de síntesis, con empleo de medios digitales. No obstante, los progresos en la elaboración de esa nueva narrativa dependerían de la disponibilidad digital de información amplia, significativa y representativa de las distintas zonas geográficas, aspectos en los que cabría margen de mejora, según el propio balance del autor, a pesar del meritorio esfuerzo realizado hasta ahora.

La novedosa perspectiva de estudio de Juan Pablo Fernández-Cortés consiste en explorar los cambios de significado que pueden llegar a experimentar composiciones consagradas como parte del patrimonio musical español al integrarse en un artefacto complejo tecnológica, psicológica y socialmente como es un videojuego. El análisis desde la perspectiva ludomusicológica de piezas como la *Danza alta del Cancionero de Palacio* (E-Mp II-1335), *Zigeunerweisen (Aires bohemios, opus 20)* de Pablo Sarasate o el esquema de la folía pretende indagar, en última instancia, en determinadas claves de la recepción y comprensión de las expresiones artísticas, así como del comportamiento de la sociedad en la era digital.

Juan Carlos Asensio Palacios abre el tercer bloque mostrando la correspondencia de giros melódicos presentes en las melodías mozárabes contenidas en los Cantorales de Cisneros con fórmulas de ornamentación descritas en el tratado teórico renacentista *Arte de melodía* (E-Bbc, Ms. 1325/2). Asensio aboga por incluir estos giros ornamentales como patrones melódicos en las bases de datos con cantos monódicos para incorporarlos, junto al contenido musical de

esos cantorales y a otros repertorios pregregorianos, a estudios comparativos con asistencia de medios digitales.

El filólogo Joan Curbet Soler plantea una edición digital en línea del texto devocional *Vita Christi* (1497) de Isabel de Villena, abadesa del convento valenciano de la Santísima Trinidad, que integre referentes literarios, artísticos y musicales pertenecientes al acervo cultural compartido por la autora y sus lectores coetáneos. La utilización de hipervínculos y enlaces a textos, obras de arte visual y música relacionados con *Vita Christi* ayudaría a recuperar claves de interpretación del texto y elementos originales propios de una experiencia lectora llena de sugerencias y estímulos performativos. Este tipo de propuestas acercan el texto digital al concepto de texto cultural, en sentido antropológico, y suponen una alternativa a la linealidad y al estatismo del texto escrito.

David R. M. Irving apunta algunas consideraciones sobre el impacto que plataformas como *International Music Score Library Project* (IMSLP) y YouTube han tenido en la interpretación musical históricamente informada. Irving destaca el extraordinario cambio que ha traído consigo la aparición de YouTube en la forma de consumir, producir y compartir música, así como la enorme cantidad de recursos que ha hecho accesibles en abierto, y los problemas relacionados con los derechos de autor o con el uso de ambas plataformas sin el suficiente sentido crítico. Estos aspectos, planteados en el trabajo de forma solo introductoria, ponen el foco en uno de los puntos cruciales del entorno virtual como es la nueva relación del público con la práctica musical mediada por lo digital y las telecomunicaciones.

La contribución de Josep Maria Gregori i Cifré y Carles Badal Pérez-Alarcón tiene como objetivo describir el proyecto *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya* (IFMuC) y hacer un balance de los logros alcanzados desde su creación en 2001. Durante este tiempo han publicado en formato impreso los catálogos musicales de once instituciones catalanas y quince volúmenes con ediciones de obras musicales representativas de los fondos catalogados escritas entre los siglos XVI y XVIII. Desde 2015 la información contenida en esos catálogos está disponible en una base de datos en línea.⁷ Entre los retos futuros del proyecto están su incorporación a la base de datos de *Répertoire International de Sources Musicales* (RISM) y la digitalización y puesta a disposición en acceso abierto del repertorio musical de los fondos catalogados.

El proyecto *pianoNodes: Ricardo Viñes en concierto* pretende ir más allá de la ordenación, conservación y difusión de la abundante información disponible en torno a Ricardo Viñes. Gracias a la tecnología de datos abiertos estructurados y enlazados, aspira a servir de potente herramienta para explorar el relevante papel del pianista catalán en la vida artística europea a finales del siglo XIX y principios del XX. Los principales responsables del proyecto, Màrius Bernadó Tarragona y Esther Solé Martí, proporcionan en este segundo capítulo del cuarto bloque una detallada explicación del proceso de búsqueda de los recursos digitales necesarios en función de los objetivos planteados. El conjunto de contribuciones dedicadas a presentar proyectos digitales como *pianoNodes*, FMT, BHP, IFMuC, ofrece distintos modelos de emprendimiento digital académico que pueden servir de inspiración para futuras iniciativas. Además, todos comparten la vocación de ofrecer sus instrumentos y resultados según los principios del conocimiento abierto (*open knowledge*), un rasgo predominante en las HD, especialmente en el caso de los proyectos promovidos por instituciones públicas.

7. <https://ifmuc.uab.cat>.

El último bloque está dedicado íntegramente a la investigación sobre música de tradición oral con ayuda de medios digitales. Cuatro de los cinco capítulos que lo componen describen investigaciones relacionadas con el FMT como herramienta de trabajo. Andrea Puentes-Blanco y Giuseppe Fiorentino se sirven del repertorio de romances disponibles en dicha base de datos para estudiar la práctica del *contrafactum* y las posibles pervivencias poético-musicales del Renacimiento en las músicas tradicionales, respectivamente. Esperanza Clares-Clares, por su parte, analiza el conjunto de piezas religioso-populares polifónicas conocidas como "auroras" procedentes de la región española de Murcia, y los intentos de su recuperación con asistencia digital. La descripción de los importantes fondos musicales del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri y los instrumentos digitales empleados para su catalogación y edición es el propósito del trabajo de Antonio Pardo-Cayuela. Finalmente, Ascensión Mazuela-Anguita centra la atención en otra colección de gran valor etnológico como son las grabaciones sonoras de música folclórica que Alan Lomax realizó en 1952 y 1953 en España. Mazuela-Anguita estudia las conexiones existentes entre esas grabaciones y las transcripciones realizadas en esa época por etnomusicólogos españoles e incorporadas al FMT. Todos estos estudios ponen de manifiesto la utilidad de este tipo de plataformas digitales para descubrir relaciones entre músicas, instituciones, personas, etc., alejadas temporal o geográficamente.

El libro, exquisitamente editado por Edition Reichenberger, incluye listas de abreviaturas y siglas, tablas, ejemplos musicales, ilustraciones, y bibliografía citada, así como una copiosa relación de fuentes y recursos digitales. Un índice onomástico y toponímico cierra el volumen.

La publicación de *Musicología en web* supone un importante paso para la incipiente y prometedora MD en lengua española en un camino lleno de retos. Sería deseable, por ejemplo, la articulación de un espacio de trabajo e intercambio digital panhispánico, en conexión y diálogo con otras culturas musicológicas internacionales, que facilite a los investigadores el acceso al patrimonio musical iberoamericano y colabore en alcanzar una mayor presencia de la música ibérica y latinoamericana en las narrativas musicológicas globales.

Miguel López-Fernández

Conservatorio Superior de Música

"Manuel Castillo" de Sevilla

Bibliografía

"Frontiers in Digital Humanities". <https://www.frontiersin.org/journals/digital-humanities/sections/digital-musicology>. Acceso: 18 de febrero de 2022.

"IFMuC: Inventari dels fons musicals de Catalunya". <https://ifmuc.uab.cat>. Acceso: 22 de febrero de 2022.

"Online Resources for Music Scholars". <https://guides.library.harvard.edu/onmusic>. Acceso: 14 de febrero de 2022.

- Cook, Nicholas, Monique M. Ingalls y David Trippett, eds. 2019. *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiormonte, Domenico. 2014. "Digital Humanities From a Global Perspective". *Laboratorio dell'ISPF*, XI. Acceso: 12 de febrero de 2022. Doi: <https://doi.org/10.12862/ispf14L203>
- González-Blanco, Elena, Aroa Rabadán, Salvador Ros y Maurizio Toscano. 2020. "Digital Humanities in Spain: Historical Perspective and Current Scenario". *Profesional de la información*, 29 (6). Acceso: 14 de febrero de 2022. Doi: <https://doi.org/10.3145/epi.2020.nov.01>
- Marín-López, Javier. 2020. "Musicología digital y América Latina: retos y modelos para una nueva cartografía del saber musicológico". *Boletín Música Casa de las Américas* 52-53: 5-33.
- Ros-Fábregas, Emilio, ed. s/f. "Books of Hispanic Polyphony". <https://hispanicpolyphony.eu/es/home>. Acceso: 19 de febrero de 2022.
- _____, ed. s/f. "Fondo de música tradicional IMF-CSIC". <https://musicatradicional.eu/es/home>. Acceso: 19 de febrero de 2022.
- Schreibman, Susan, Ray Siemens y John Unsworth, eds. 2004. *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell.
- Selfridge-Field, Eleanor *et al.* s/f. "Digital Resources for Musicology". <https://drm.ccarh.org>. Acceso: 14 de febrero de 2022.

R

Belén Vega Pichaco. 2021.
Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946).

Granada: Comares, S.L. (XVII + 364 páginas).

Ni la lira, ni el bongó... es una frase que capta la atención del futuro lector de este libro, pues pone frente a frente, y además de manera drástica, a dos instrumentos que el gran público consumidor de músicas sitúa en escenas diferentes y hasta antagónicas. Esta alocución se contraponen a otra que escandalizó a la élite intelectual cubana en la década del veinte del siglo pasado: “¡Abajo la lira! ¡Viva el bongó!”, que era un elocuente “grito de guerra”, en medio del complejo contexto, tanto en lo político y lo social, como en lo estético y lo ideológico, de la joven Cuba republicana.

La lectura del libro *Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*, de la musicóloga española Belén Vega Pichaco, publicado recientemente (Comares, 2021), permite conocer qué encierra la frase “ni la lira, ni el bongó” y entender cómo esta frase puede ser un precedente para hallar respuestas a la construcción de la Música Nueva en Cuba por intermedio de la revista *Musicalia* y su órbita. Asimismo, permite acercarse a los significados de los que fue portador el concepto Música Nueva en el periodo de la historia cultural de Cuba enmarcado por la autora.

El libro que reseñamos es el punto de arribo de varios años de ingentes trabajos de investigación de Belén Vega Pichaco. Es un tema que abordó en su tesis doctoral “La construcción de la Música Nueva en Cuba (1927-1946): del Afrocubanismo al Neoclasicismo” (Universidad de La Rioja, 2013), bajo la dirección de Pilar Ramos López. Los resultados alcanzados entonces ya habían tenido algunos antecedentes en publicaciones propias dadas a conocer en revistas y foros especializados, siendo la edición de este libro un excelente colofón a su quehacer en esta línea de investigación.

Delinear la genealogía y la complejidad del concepto Música Nueva es tarea difícil, ya que tal cualidad asignada a la música posee, como señala la autora, una notable polisemia. Al concepto Música Nueva, como representación estética e ideológica, pueden atribuírsele diversas acepciones en dependencia de los diferentes agentes y productores culturales que se refirieron a esto en Cuba, y que gravitaron alrededor de la órbita de la revista *Musicalia* entre 1927 y 1946, e incluso desde años anteriores. Examinar este proceso desde los discursos y las prácticas musicales solo es posible mediante una inmersión y un análisis tan vasto como el realizado por Belén Vega. Los escritos públicos aparecidos en *Musicalia* y otras revistas –

editoriales, críticas, artículos y manifiestos–, el rico intercambio epistolar de figuras relevantes de la etapa, la aproximación a las instituciones y a la programación de conciertos que se llevó a cabo en aquel entonces, sumado a una extensa bibliografía que aporta un abultado cuerpo referencial a este libro, han permitido a la autora construir su propio y autorizado relato sobre este periodo y la construcción de la Música Nueva en suelo cubano.

Musicalia es el personaje protagonista situado en la escena histórica, ideológica, musicológica y literaria del libro. La revista fue fundada y dirigida por el matrimonio formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, llegado a Cuba en 1919. Esta pareja de emigrados españoles se incorporó con rapidez a la cultura habanera y se posicionó de manera activa en el pujante proyecto de modernidad que emergía en el seno de la intelectualidad cubana en la década del veinte. De la mano de Belén Vega, nos encontramos enfrascados en la lectura de un conjunto de opiniones –políticas, sociales y artísticas– que tienen a Cuba como epicentro, pero que no eran ajenas a lo que acontecía en otros países americanos y europeos desde donde también se difundían diversos criterios sobre modernidad, identidad y cosmopolitismo.

La elección de la revista *Musicalia* por parte de la autora como foco principal para sustentar en este libro sus argumentaciones sobre la construcción de la Música Nueva en Cuba, se pone de manifiesto en la “Introducción”, donde afirma que *Musicalia* fue la “única revista que sostuvo en el ámbito musical un proyecto de modernidad equivalente, y a la vez conectado, con los grupos literarios y artísticos cubanos más importantes de la época (el minorista, al que perteneció Alejo Carpentier en la década de los veinte y, hacia finales de los treinta, el origenista en torno al también escritor José Lezama Lima), y los compositores vinculados a uno y otro movimiento calificados como ‘afrocubanistas’ y ‘renovadores’, respectivamente” (p. 3).

Musicalia y la red de colaboradores que logró cohesionar a su alrededor, la situaron junto a otras publicaciones latinoamericanas en el cruce de caminos de las vanguardias artísticas y literarias de entonces, las cuales no estaban exentas de contradicciones ideológicas, estéticas e identitarias. Numerosas categorías contrapuestas como lo propio y lo ajeno; lo popular y lo culto; lo nacional y lo universal; imitación y autenticidad; americanistas y europeístas; nacionalismo y vanguardia; junto a las del ámbito local de Cuba como afrocubanistas e indigenistas; afrocubanistas y renovadores; neoclasicistas y neonacionalistas, generaron enfrentamientos discursivos entre defensores y detractores de tales conceptos, quienes tuvieron en *Musicalia* y en otras publicaciones periódicas próximas a ella, las plataformas mediáticas capaces de movilizar y de crear opinión respecto a criterios ideológicos y estéticos de diversa índole como los señalados anteriormente.

Por las páginas del libro *Ni la lira, ni el bongó...* transcurren los escritos de los colaboradores cubanos y extranjeros de la revista y es posible constatar el amplio espectro de intereses que alcanzaron sus numerosas aportaciones, en particular aquellas relacionadas con la creación musical y la representación identitaria en la música, sobre las cuales Belén Vega dirige especialmente su atención en el volumen. A los textos publicados en *Musicalia* con la firma de sus fundadores, María Muñoz y Antonio Quevedo, se sumaron los artículos, por citar algunos, de los cubanos Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Alejandro García Caturula y de los internacionales Alfredo Casella, Carlos Chávez, Aaron Copland, Henry Cowell, Nicolás Slonimsky, Adolfo Salazar y José Ardévol –este último compositor y docente de origen catalán radicado en Cuba desde 1930, hasta su fallecimiento en 1981–. Todos tuvieron en *Musicalia*

un terreno fértil para hacer valer sus criterios, al tiempo que sus opiniones rebasaron las fronteras insulares debido a la difusión lograda por la revista y su inserción en diferentes redes transnacionales durante las dos décadas en las que fue publicada.

La primera parte del libro titulada "Revistas, creadoras de opinión" dedica a *Musicalia* casi íntegramente el segundo capítulo –"Las revistas musicales: *Musicalia*"– e incluye un análisis nunca antes realizado de forma tan minuciosa: la creación y concepción de la publicación, el diseño, el equipo editorial, los colaboradores musicales y gráficos, los suplementos musicales y los conciertos de *Musicalia*. Solo así puede colocarse en el sitio relevante que ocupó como revista de avanzada, lo cual se fundamenta con solidez en el texto, privilegiando el diálogo o el contrapunto ideológico y estético que motivan la reflexión del lector como si, al igual que la autora, pudiese tener a *Musicalia* "entre las manos" (p. 64).

Este capítulo está precedido por "Panorama de las revistas en Cuba" –capítulo 1– y sucedido por "Revistas literarias y artísticas con la Música Nueva" –capítulo 3–. Al colocar a *Musicalia* en el centro de la lectura de ambos capítulos, Belén Vega no solo contribuye a perfilar los contenidos y las tendencias de un amplio número de publicaciones y colaboradores intervinientes en el acontecer cultural del periodo, sino que brinda la posibilidad de confrontar los discursos en medio de los cuales *Musicalia* penduló, desde un eje de modernidad y vanguardia, entre las dos categorías estéticas e identitarias más significativas en Cuba en aquel entonces: el Afrocubanismo y el Neoclasicismo. Ambas fueron determinantes en el proceso de construcción de la Música Nueva y hegemónicas en distintos momentos, con la búsqueda de la "cubanidad" como punto común de convergencia. *Musicalia* recogió en sus páginas, las voces de muchos artífices de ese proceso, "si bien se cuidó de eludir su responsabilidad respecto a las opiniones vertidas por sus colaboradores" (p. 91); aunque sus directores no encubrieron sus posicionamientos inclinados hacia la "universalidad" europea y en "sintonía con la evolución estética de Manuel de Falla y un neto cariz neoclásico" (p. XIII).

La heterogénea escena cubana, con sus diferentes lecturas se reúnen en un segundo bloque bajo el enunciado general de "Productores culturales" –capítulos 4, 5 y 6–. La órbita de *Musicalia*, no se circunscribió solamente a los discursos recogidos en las publicaciones, sino que se proyectó en las prácticas culturales de los Conciertos de Música Nueva, la Orquesta Filarmónica de La Habana, la Sociedad de Música Contemporánea, los Conciertos de *Musicalia*, la Orquesta de Cámara de La Habana, así como en la creación musical, la programación y la recepción de las obras de los protagonistas del Afrocubanismo musical –Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Pedro Sanjuán– y de Renovación Musical, José Ardévol y el grupo de Renovación Musical.

En este proceso de construcción de la Música Nueva se canonizó la música culta o académica como paradigma de la vanguardia y la modernidad, dejando "en los márgenes" a compositores como Eduardo Sánchez de Fuentes, Jorge Anckerman, Pablo Ruiz Castellanos, Ernesto Lecuona y Gilberto Valdés, que tuvieron escasos contactos con una u otra corriente estética –afrocubanista o renovadora– pero que, como subraya la autora, "contribuyeron en calidad de reactivo a la construcción de la modernidad musical" (p. 220). Sus músicas alcanzaron una difusión mediática internacional y fueron referentes identitarios para el gran público, pero sus obras carecían, para una parte de las élites cubanas, de los atributos de modernidad suficientes para hacerles partícipes en la conformación de la Música Nueva.

La continuidad de las secciones permite asimilar una construcción estética con aristas muy comprometidas debido a la multiplicidad de factores participantes en una política cultural republicana aún emergente. Articular con organicidad lógica los discursos y las prácticas musicales en un contexto con tantos revulsivos como los de la sociedad cubana republicana –una independencia aún cercana, dos intervenciones norteamericanas y gobiernos muy lejos de prácticas modélicas– es un desafío salvado exitosamente.

La siguiente sección, “Tramas discursivas”, sigue avanzando en el proceso de construcción de la Música Nueva. La autora revisa cómo los discursos creadores de opinión, pero también la información recibida del entorno europeo y americano, hicieron posible la deseada puesta al día de una parte de la élite cubana, la cual veía cada vez más cerca sus pretensiones de cosmopolitismo y modernidad representados en la música académica. Pero no puede ignorarse el rol de las músicas propias de “la orilla popular”, en palabras de la autora –la canción, el son, la rumba, la conga, el pregón, y las ajenas como el tango, el jazz y el foxtrot–, que sonaban dentro y fuera de la isla. Pues también en este ámbito de lo popular se avivaban los discursos identitarios ante la necesidad de promover repertorios que pudieran calificarse como cubanos.

Llamo la atención sobre la frase “¡Abajo la lira! ¡Viva el bongó!” que aparece nuevamente en el capítulo 7 “Afrocubanismo, Indigenismo y Neoclasicismo en pugna”. Según Alejo Carpentier este “grito” se correspondió con la reacción de la intelectualidad cubana tras la escucha de la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán, obra que fue: “clarín de guerra, manifiesto, bandera polémica y escándalo” (p. 231). La batalla estética e ideológica que “estalló” tras el estreno de la *Obertura*, lejos de ser silenciada, cobró renovados ímpetus con otras obras de Roldán –*Tres pequeños poemas* (1926) y *La rebambaramba* (1928)–; *Tres danzas cubanas* (1929) de Caturla o la *Liturgia Negra* (1929) de Sanjuán. La percusión “afrocubana” sonaba a los oídos conservadores del público habanero en planos tímbricos y funcionales ajenos al formato orquestal de referencia. Estas partituras se oponían al italianismo lírico y al Romanticismo decimonónico, y compartían la modernidad con las obras europeas de Debussy, Ravel, Satie, Scriabin, Stravinsky y Falla, el experimentalismo de Cowell y Varèse, proveniente de Estados Unidos, y el Sonido 13 del mexicano Julián Carrillo.

A este entramado sonoro y discursivo se sumó el estreno de la cantata *Anacaona* (1928) de Eduardo Sánchez de Fuentes. La defensa del Indigenismo, expresado en la “recuperación” de un arcaico areíto, utilizado como materia prima para una cantata, devino la contraparte del Afrocubanismo, dinamizando el espacio creativo y de opinión, a la vez que hizo aún más antagónicas las posiciones de los agentes culturales.

Al Afrocubanismo y al Indigenismo se unieron otras reflexiones como las expresadas por Carpentier en su artículo “El Neoclasicismo en la música contemporánea” publicado en *Musicalia* en 1928, que resaltaba como vías posibles para alcanzar la modernidad: “un retorno a los clásicos”, “ignorar los aportes del Romanticismo”, y el puente del siglo XIX “era declarado momentáneamente, en estado de cuarentena intelectual” (p. 246). Esta línea discursiva y de creación neoclásica fue liderada posteriormente por José Ardévol y adoptada por sus discípulos del Grupo de Renovación Musical –a partir de la década de 1940– dando continuidad a los discursos sobre la Música Nueva de los directores de *Musicalia*, que encontraron en Ardévol la resonancia necesaria para entronizar el Neoclasicismo como nuevo paradigma estético.

La publicación del libro *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier y la importancia que tuvo este texto por ser la primera historia escrita sobre el acontecer de la música en la isla, ocupa las páginas finales de *Ni la lira, ni el bongó...* Las reflexiones de Belén Vega sobre el peso que tuvo esta edición pueden considerarse el epílogo a la compleja red cultural enmarcada por ella entre 1927 y 1946. Carpentier inició su relato en el siglo XVI, acudió a documentos de primera mano, valoró influencias, tendencias, compositores y géneros y respetó la cronología histórica. En el último capítulo, "Estado actual de la música cubana", el escritor deviene observador y garante del presente, cuando la estética neoclásica ya se situaba como hegemónica. Tras destacar Carpentier, al inicio del citado capítulo, que las muertes de Roldán (1939) y García Caturla (1940) privaron a los jóvenes compositores "del ejemplo de dos artistas en plena producción, cuyos aciertos o cuyos errores podían ser igualmente provechosos" (Carpentier 1946, 254), resultaba evidente que la defensa del nacionalismo en la música bajo el prisma del Afrocubanismo estaba debilitada en aras de un universalismo que respondiese mejor a los moldes formales europeos.

En 1944, años antes de la publicación de *La música en Cuba*, Carpentier había escrito en la revista *Conservatorio*: "Nuestro grito de guerra era '¡Abajo la lira, Viva el bongó!'. La lira era la ópera, la canción, el italianismo, la languidez. El bongó era, para nosotros, símbolo de lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso. Claro está –y puedo confesarlo ahora– que no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afrocubano. Sabíamos que un folklore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico, que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal" (pp. 7-8). Entonces... ¿ni la lira, ni el bongó?

La última sección del libro de Vega –"Tramas discursivas"– analiza actitudes, parámetros musicales –melodía, ritmo, forma– y planteamientos estéticos e identitarios que sirvieron para comparar fuerzas y opiniones. Tras la lectura de "Afrocubanismo, Indigenismo y Neoclasicismo en pugna"; "Parámetros estéticos e identitarios en la Música Nueva" y "Hacia la superación del Nacionalismo y el Neoclasicismo", se añaden nuevos elementos de valoración a los vínculos con otras realidades europeas y americanas, contribuyendo todavía más a destacar un aspecto tan medular como "la negociación de la cubanidad dentro del utópico marco de la música universal" (p. 5).

Las tres secciones del libro ("Revistas creadoras de opinión"; "Productores culturales" y "Tramas discursivas") son los núcleos de este volumen, a los cuales se suman las páginas introductorias, imprescindibles como pórtico a la lectura y los dos anexos: "Contenidos de *Musicalia*" y "Música cubana en la Orquesta Filarmónica de La Habana (1924-1946)", que consolidan el contenido y son herramientas útiles para las búsquedas, así como también para generar otros intereses de investigación o comparar las revistas musicales en Cuba con aquellas que les fueron contemporáneas. Publicaciones que recorrieron caminos heterogéneos motivados por la construcción y definición de identidades en el continente latinoamericano.

Esta investigación le permite a Belén Vega establecer varios pilares capaces de fundamentar el concepto de Música Nueva: "a) circunscribirse al ámbito de la música culta o de concierto con independencia de que recurriese a elementos folklóricos; b) revestir un carácter antiburgués, aunque en las prácticas y discursos que los sostuvieran en ocasiones se reprodujeran actitudes elitistas que emanasen de integrantes de dicha clase social, y/o se desarrollasen en espacios de socialización destinados a la burguesía habanera; c) oponerse por principio a la música

decimonónica europea, así como a los géneros nacionales que se emparentasen con ella; y d) aspirar a la ‘universalidad’ mientras proclamaban su carácter nacional (‘cubanidad’) y se alineaban en un constructo de ‘latinidad’ (en clara dialéctica con los presupuestos de modernidad y vanguardia centroeuropeos)” (pp. 5-6).

Ni la lira ni el bongó..., de Belén Vega Pichaco es un vigoroso estímulo a la reflexión que brinda respuestas a una de las etapas más ricas de la cultura y de la historia de la música de Cuba.

Victoria Eli Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

velirodr@ucm.es

Bibliografía

Carpentier, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

R

León, Mariana. 2021.

Danzar, mover nuestra historia.

***La conformación de la primera
comparsa afrodescendiente de
“tumbe carnaval” en Arica, Chile.***

Santiago: Ocho Libros

Al mismo tiempo que el debate parlamentario chileno excluía de la categoría “pueblo originario” a la cultura afrochilena, la antropóloga chilena Mariana León publicaba este libro sobre la actualidad sonora de la africanía y su descendencia, llenando uno de los vacíos más notorios de la musicología chilena de los últimos años. Y lo hacía por medio de un método poco practicado en Chile: la etnografía musical, en un trabajo de campo discontinuo con viajes de ida y vuelta entre Brasil y Chile (2012-2014, 2016) y el bilingüismo propio de los posgrados en ciencias sociales. El resultado final es un texto necesario para el desarrollo de la antropología cultural y la etnomusicología chilenas. Un libro importante por su perspectiva humanista y documentación, pero también por su poder reflexivo y descripción densa, que interroga lo que sabemos y cómo lo sabemos en relación a la continuidad y valor de esta cultura. El texto contribuye a llenar parcialmente el vacío que Víctor Rondón denunciara en 2014 cuando afirmaba que “Chile jamás se ha pensado negro” porque su negritud ha sido “silenciada por factores ideológicos que han condicionado la producción tanto historiográfica como musicológica” (p. 50). Se nos ofrece así la oportunidad de cambiar esa mentalidad y plantearnos la negritud como algo tangible con efectos en el cuerpo, la memoria y la imaginación social y cultural.

Pero ¿qué es el tumbe? La definición antropológica de León indica que es una expresión de “la forma de ser colectiva” de los afrodescendientes del norte del país (p. 109). Musicalmente, se trata de un baile en rueda o ronda que se caracteriza por *botar* al compañero de baile con un movimiento de cadera, acción de donde proviene el término “tumbe” o “tumbar” (p. 14). Sobre ese baile se desarrolla un canto cuya estructura rítmico-melódica está basada en coplas de carnaval (con melodías diversas, al modo de las contrafactas) que gradualmente han ido creando un repertorio colectivo para toda la comunidad afro identificada. Al igual que sus pasos de baile, este repertorio ha sido reconstruido gracias a memorias guardadas por décadas entre los más viejos de la zona. Y todo indica que a los músicos y bailarines les importa más la práctica del baile que la discusión teórica de su origen porque esa reconstrucción es la que se ha desarrollado con una impronta propia: “En la actualidad, cuando se habla de tumbe carnaval refiere principalmente a una expresión rítmica, sonora, coreográfica y cantada en formato de comparsa para desfile de carnaval, justamente basada en esa ‘recreación’ que ha tomado vuelo propio” (p. 15).

El texto está estructurado en cinco partes. La “Introducción” se ocupa de la organización interna del libro, explicando algunos conceptos básicos y dejando en claro su perspectiva etnográfica y estructura narrativa. Este último aspecto es tan importante como el contenido del libro. El primer capítulo, llamado “Arica más allá de Chile, el puerto ¿agrícola? en el Pacífico”, explica el nexo histórico de la cultura negra con el norte de Chile, detallando la “deriva carnavalesca” que conecta la afrochilenidad con el tumbe como práctica cultural y musical, una sección en la cual se aventuran hipótesis sobre el origen esquivo de dichas prácticas. El segundo, titulado “La (Re)creación del tumbe carnaval y su primera comparsa”, se refiere a la revitalización del género y la formación de las primeras comparsas, es decir, a la configuración del *revival* como evento primigenio de su etapa contemporánea. El tercer capítulo, “Piezas de una historia perdida: performance, sonidos y movimientos”, versa sobre los movimientos y “sonidos” que configuran el tumbe como música, distinguiendo con claridad entre lo que sí se pretende performar/representar/escenificar, y lo que no. El cuarto, lleva por título “Narrativas en el desfile del Carnaval Andino ‘Arica con la fuerza del sol’” y corresponde a un estudio de caso dentro del mismo tumbe, en el que León da seguimiento espacial al movimiento de los/las bailarines/as, decodificando sus símbolos y explicándonos el sentir-pensar de sus protagonistas. El objetivo de esta parte es introducirnos en el cuerpo de otras personas, exponiendo las ambigüedades, certezas y significados de lo que hacen al bailar. El capítulo final, “Conclusiones”, hace un recorrido sintético de lo dicho con un tono celebratorio y siempre con los conceptos de performance y memoria como foco principal.

Aportes

El libro posee tres méritos que es importante destacar. Primero, una escritura etnográfica transparente que borra la distancia entre el yo y la comunidad, aproximando/alejando al lector a las vivencias de un amplio y heterogéneo grupo humano, al modo de un *zoom* académico de los afro-problemas de un sector social y cultural invisibilizado del país. Esta escritura refleja bien el paso de una memoria oral antigua a una realidad contemporánea y cotidiana, dando cuenta del momento exacto en el que se recrea la tradición en el sentido subjetivo antropológico y no hobsbawmiano “inventado” del término. Y tercero, el libro ofrece un estado del arte horizontal del debate afrocultural, esto es, una revisión teórico-literaria hecha a lo largo de todo el libro, no solo en su sección inicial, dialogando con autores diversos de manera amistosa y al mismo tiempo crítica. Este mecanismo, poco practicado en general por la musicología, es también una manera de mostrar el lugar que uno(a) ocupa dentro del campo, algo que Mariana León hace muy bien sin abandonar el respeto y amistad que posee con sus cultores y contactos estrechos. Esta suerte de “autonomía crítica” de su trabajo le otorga originalidad y una buena capacidad de lectura de lo social.

En los intersticios de estas tres virtudes asoma un valor extra, cual es no haberse dejado subsumir por las palabras “patrimonio”, “identidad” y “turismo”. Se trata de tres conceptos que yo llamo “conceptos-hoyo-negro” dado que suelen desviar las energías del sistema en una sola dirección. Me parece que su ausencia del debate es, en este caso, necesaria para evitar un camino difícil de sortear en los tiempos analíticos actuales. Pero no porque no podamos abordarlas (siempre lo hacemos al final), sino porque empujan el debate hacia otros derroteros, alejados de la subjetividad de la etnografía y entregados al gran relato de lo público.

El texto está plagado de frases que contienen pensamientos personales de la autora, mezclados con ideas académicas, planteos teóricos y observaciones de la realidad afrochilena. La narrativa del libro mezcla estos niveles de manera efectiva y por eso nos *hace pensar*, aspecto que considero positivo y, en gran medida, el objetivo final de una investigación de este tipo. Así visto, el estilo de León permite imaginar la etnografía como lo que es: una lectura del mundo, una visión política, intuitiva y aguda del sistema social que a veces es muy informal, pero nunca irreflexiva. De todas esas frases, se me quedan en la retina algunas como "la memoria agrícola, construida, rescatada y que renace en el presente de la mano de los nietos de esos abuelos negros, es una forma de sabotear la historia oficial" (p. 54), o estas otras dos, más largas:

[...] más allá del debate histórico y críticas sobre la invención de tradiciones de esta comunidad, tras el borramiento que les exigió la chilenización, la cuestión es "¿de qué otro modo pueden las personas reaccionar a lo que les es infligido sino inventando sobre su propia herencia, obrando de acuerdo con sus propias categorías, su lógica y su entendimiento?" (basada en Sahlins) (p. 61).

El valor subjetivo y emotivo como constituyente de la realidad sociocultural a través de la oralidad, propone que la persecución sufrida por esta comunidad, tras la Guerra del Pacífico, significó la desconfiguración del hogar y su vida social como continuidad de la vivencia de la diáspora, enfatizando el carácter xenófobo del hostigamiento del Estado chileno a los habitantes negros de este territorio (p. 24).

Conceptos

Me gustaría reflexionar ahora sobre cinco conceptos que considero centrales en el trabajo antropológico propuesto por este libro, cuya puesta en discusión es un aporte a la etnomusicología chilena: tradición, cambio/continuidad, producción/presencia, performance y familia. Luego de ello, quisiera comentar algunas ausencias que me llamaron la atención y que permiten dejarle preguntas para el futuro a los y las antropólogos como Mariana que dialogan con la música y la musicología de manera sistemática.

En primer término, desde mi punto de vista este libro inaugura un escenario nuevo para la etnomusicología nacional que llamaría "análisis sistemático del post-revival" de la tradición. Al igual que el trabajo de Javiera Benavente (2017) e Ignacia Cortés (2020) en Chile, o que el de Daniel Castelblanco (2020) en Estados Unidos y Perú, el trabajo de Mariana León aborda la revivificación de una práctica con un enfoque contemporáneo, filtrando de raíz y críticamente los aspectos históricos y los discursos de nación y patriotismo. Su mirada, empero, es positiva, celebratoria, no solemne. Es una memoria alegre, sin la gravedad simbólica de la tradición de lo nacional, más próxima a la fiesta que al homenaje, más cercana al carnaval que al himno.

Frente al concepto de folclorización, más estático y rígido por su aplicación casi exclusiva a un folclore escenificado, la idea de post-revival permite resituar los fenómenos sonoros abriendo el análisis a la imaginación y la creatividad. De esta forma, se describen mejor las transformaciones y sincretismos de las prácticas etnificadas, o como señala Benavente, se "concientiza tanto a quienes performan como a los espectadores de la calidad de transformada

y reentendida de dicha práctica, distinta a su fuente ‘tradicional’ y pasada que le dio origen” (2017, 22). Si lo consideramos como un fenómeno “post”, el análisis de León libera a los artistas de las restricciones iniciales de la tradición. Fernando Fischman llama a este fenómeno “retradionalización” entendiéndolo por ello la búsqueda de una nueva autenticidad pero en el presente, creada, renaturalizada. Sea post-revival o retradionalización, este libro aporta un segundo nivel de análisis con el que se cierra o cristaliza una mirada humanista sobre una práctica musical. En este contexto, la pregunta por “quién asigna lo tradicional” o “quién representa” se vuelve la pregunta de fondo, la más difícil de responder. Para tranquilidad de el/la lector/a, esa pregunta está aquí respondida: quien da la tradición es la memoria oral reconstruida, en algunas aristas abiertamente rellena, pero no inventada para hegemonizar sino para apropiarse, para *revivalear*, para traer de vuelta algo donde se vive la unión entre el recuerdo de una población y la naturaleza del objeto: el mundo agrícola, el *re-colere*.

Este último punto es otro aporte de este trabajo: su noción de cambio y continuidad. El viejo Bruno Nettl solía decir (al mismo tiempo que Blacking, no me olvido) que lo que produce la continuidad de un fenómeno es la dialéctica de presencia y ausencia del cambio y no solo el inagotable cambio (1983, 178-183). Esta idea fue repetida hasta el cansancio por el influyente etnomusicólogo estadounidense Philip Bohlman, pero fue el mismo Blacking (1977) quien antes señaló que existe un tipo de cambio propio: el “cambio musical”. Ese cambio es distinto a otros tipos de cambio social porque aunque la música siempre se entrelaza con otras actividades, las consecuencias de su uso, producción o audición, son distintas o, al menos, diversas a las de otras áreas (hoy diríamos “interdisciplinarias”). En esa línea, el mérito es evitar hablar de “pérdida cultural” y buscar el carácter generativo, contextual y dinámico del cambio, buscar su desarrollo. El fin de la reinención, como dice León citando a Ducongé, es a la larga un fin político porque los rasgos que esta conecta articulan una “heterogeneidad cambiante” (p. 85). Es la cultura como política, pero la política generativa de la creatividad, el imaginario y el auto-reconocimiento, no la política cultural y menos aún la política partidista que dejó fuera a la afrochilenidad como pueblo histórico.

En el tiempo de crisis que nos toca vivir necesitamos más textos con este enfoque. Y se me ocurren dos razones para justificar esta idea. La primera es que el concepto de tradición ha sido entendido como un falso polo opuesto a la idea de modernidad (lo señala León en la p. 273), algo que ocurre debido a que los términos “tradicional” o “nuevo” son interpretativos y no descriptivos. Aquí en Chile esta oposición se entendió así durante más de medio siglo y por eso el cambio fue considerado un aspecto “funcional” al folclore, es decir, se dio por sentado que el folclore “venía con cambio incluido”. Sin embargo, al mismo tiempo se pensó que dicho cambio debía medirse e incluso que debía diseñarse una metodología para detectarlo, razón suficiente para que las revistas de la época le dieran un enorme espacio a ese tipo de reflexiones.

Pero este argumento, aún presente en los conjuntos folclóricos recopiladores, olvidó que la idea de “no cambio” es un fenómeno que no existe. Todo es cambio. Por eso algo “nuevo” también puede ser concebido como algo tradicional, o, dicho de otro modo, el cambio es una cara de la continuidad y por eso se complementa bien con ella. La tradición es entonces una forma de interpretar el pasado: un modo de evitar los “parámetros de no cambio”. Aquí está uno de los méritos, insisto, de este texto: concebir la tradición como una continuidad desde el inicio, entendiéndola como una materialidad no exenta de símbolos y objetos no-humanos, como un corpus resultado de una cultura heredada que exige un proceso interpretativo sin el

cual no se puede leer porque su interpretación es parte de su contenido (Handler y Linnekin 1984, 273). En este sentido, la idea de "continuidad" está mejor relacionada aquí con las ideas de tradición, memoria y performance, que con otras ideas expuestas como las de género o espacio, pobremente desarrolladas de manera conceptual.

En tercer lugar, siguiendo esta línea, considero relevante la idea de "producción de presencia" que León cita de Gumbrecht (p. 18). Para mí es nueva. Mariana León dice que entiende esta idea como "todos los tipos de eventos y procesos en los cuales se inicia o intensifica el impacto de objetos 'presentes' sobre los cuerpos humanos" (p. 30), es decir, que el cuerpo lleva consigo el impacto de "otras" formas de comunicación que a veces no vemos, como la naturaleza. Me parece importante esta idea porque reinterpreta la idea de "rescate cultural" de una manera no pecaminosa, situándola fuera de la crítica hobsbawmiana de la invención como un aspecto atado a lo nacional o sus versiones derivadas. Aquí hubiese sido interesante conocer mejor la proximidad entre familia y tradición en la cultura afroarriqueña, algo característico de los estudios folclóricos internacionales desde hace un par de décadas. A este tema me referiré más adelante.

Destaco en cuarto lugar a la idea de performance, que es el concepto articulador de este libro. Aquí se encuentra entendida como una forma de vínculo social, de cohesión para la pertenencia a través del cuerpo, una "forma de ver el mundo" cuyos elementos cognitivos, afectivos y volitivos están enlazados por lo que solo es posible aprehenderlos como experiencia vivida de modo presencial (ideas de Turner y Taylor respectivamente, en p. 29). Dado que el tumbé es mayormente una performance, entonces es también una forma de mediación, como dice Mariana León. A través de él se intervienen y resignifican situaciones humanas, se agregan etapas en las que la música/baile suma algo al valor final de la comunicación. Esta aplicación antropológica del término (no musicológica ni técnico-interpretativa) permite comprender la creatividad y la experiencia de una comunidad de manera polisémica. Conuerdo aquí con la lectura que la autora hace de la obra de otra antropóloga chilena, Andrea Chamorro, en el sentido de que esa performance permite la continuidad y morigera los dilemas de autenticidad en favor de lo contestatario y lo público (p. 25).

Ahora, dicho esto, creo importante preguntarse si la performance puede hacer *tantas cosas* como aquí se mencionan: reunir, representar, simbolizar, interpretar, humanizar, tocar, cantar. Este dilema ha ido creciendo en la última década dentro de la academia chilena, especialmente en las tesis, porque la performance se ha vuelto un concepto omnívoro que todo lo consume. Para evitar eso es urgente considerar la performance como un fenómeno intrínsecamente fragmentado, no unitario, en disputa y continua expansión espacial. Esta suerte de "desorden" de las prácticas musicales es más próximo a la idea de escena musical o de actor-red de Latour que a la de performance, cuya utilización en el libro me parece bien acotada a lo afroperformativo, pero mal acotada a las redes humanas que ella articula. La performance, a fin de cuentas, es una suma imperfecta de dispersión y superposición de prácticas unidas por cuerpos y discursos, pero no es todo. El concepto de escena cultural, desarrollado también por Will Straw (2004), pareciera ser más próximo a la idea de performance aquí utilizada pero mirado desde la sociología económica, ya lejos del círculo de la antropología interdisciplinaria.

Siguiendo esta idea, vale la pena preguntarse por la ausencia de transcripción en este libro. ¿Por qué no hubo transcripción de músicas? ¿dónde se ubica la antropología de la música en este debate? Yo lo veo como un recurso útil, especialmente para comprender algunas polirritmias

que coordinan el baile, como se señala en las notas al pie 97 y 98. Es cierto que hoy se usa poco la partitura, pero me parece que ciertas cosas pueden comprenderse con recursos donde el lenguaje no llega de la mejor manera, y donde la transcripción, bien explicada y editada, puede aportar datos.

Finalmente, me permito decir algo sobre la idea de familia, tan importante en las culturas tradicionales. En el texto esta palabra aparece más de sesenta veces. Es un concepto articulador de todo el contenido del libro, pero no está teorizado. Claro, no es necesario decir qué es la familia, pero sí qué permite hacer o deshacer, qué une y qué separa, al igual que la idea de performance. A veces los etnógrafos sonoros damos por sentada su existencia, pero su existencia implica –parafraseando la cita de Carolina Letelier al final del libro– la posibilidad de ‘echar pa atrás todas las cosas’ (p. 139). Desde mi punto de vista, esta idea de familia obliga a hacer una suerte de “reconsideración cognitiva” del pasado, algo que puede ir en paralelo con la memoria, que es un acto de construcción que también posee una función afectiva y sin duda material (instrumentos, objetos, grabaciones, etc.). La familia, al igual que la memoria, permite volver hacia atrás del mismo modo que en la teología el sacerdote devuelve el tiempo “perdonando”, pero sin borramiento, sino en un acto de relectura selectiva. Es indudable que el afecto y la emoción tienen un lugar preponderante en la creación de memoria, pero me parece que aquí se debió haber remarcado su importancia en términos teóricos, no solo descriptivos. Y es que, como expresa Ricoeur, la función de un imaginario es construir realidad por medio de símbolos verbales y pictóricos, no solo materiales (1991, 123). La memoria es siempre familiar y eso es la música tradicional: una selección de fragmentos modeladores de pasado tenidos por verdaderos.

Ausencias

Me permito agregar tres cosas que no quedaron bien desarrolladas o les faltó teorización en el texto, además de la idea de familia. No opacan los méritos del libro, pero creo que en el futuro podrían ser desarrolladas por la autora en sus futuros trabajos de etnogénesis cultural.

Primero, la idea de espacio. Exceptuando la idea de “entre-lugar” de Artal (2012) que me pareció fascinante, no se utiliza aquí ninguna nomenclatura o teoría que permita explicar la humanización del espacio que el *tumbe* produce, especialmente frente a la naturaleza yerma del norte. El término “sensibilidad espacial” es utilizado en la p. 138, pero desde una narrativa etnográfica, no desde la teoría de la localidad. Mi lectura de esta espacialidad, en cambio, me hace ver una fuerte marca geográfica sobre no-lugares que vale la pena destacar porque a partir de ella se producen lugares, se resignifica el relato bélico-nacional y se pasa del espacio-racional al espacio-relacional-festivo-carnavalero-agrícola como fuente de memoria. Esto es especialmente relevante considerando que León dedica un capítulo completo a la espacialidad del *tumbe* y su efecto en personas que van por las calles recreando su cultura ancestral, van *espacializando* su memoria en cada paso.

Segundo, me llama la atención la ausencia de una perspectiva de género, me refiero a la división del trabajo o de roles en la música, tan central en los estudios musicales. Hay una sección del libro (al parecer *emic*) donde se habla de “masculinizar” pasos que son “de las mujeres” (p. 102), y también se cita la idea de que hay pasos con mucha cadera que son “de mujeres”. Hubiese sido interesante conocer la raíz de esta división de género en la que es más frecuente

que las mujeres bailen a que toquen (aunque esto ha cambiado). Lo digo especialmente porque se conecta con la ya clásica división paya *versus* cantora de rodeo, presente en el siglo XIX en Chile, cuya historiografía está aún pendiente. En el futuro sería necesario adoptar una posición que hile más fino en relación a este aspecto para explicar lo que la misma León llama "la diferencia de género" (p. 103). En particular, porque esto remite a las políticas de la diferencia en la performance como "formas primarias de relaciones significantes de poder" (Scott en Lamas 2013, 17). La pregunta sería entonces, ¿cómo inciden las divisiones genéricas del trabajo en las formas performáticas en la creación de memoria?

Finalmente, un aspecto que el texto podría aclarar mejor es la idea de *epistemología tumbera*, mencionada en la página 11. Esta es en cierto modo la gran hipótesis del libro: existe un modo de ser afrochileno que se traduce en el baile y la música, una especie de episteme que produce maneras y formas propias que le dan singularidad al grupo cultural que las realiza. Pero esto no se dice directamente. En este sentido, podría haber sido parte de un debate metodológico acerca del rol de la etnografía o bien acerca de la creación de conocimiento desde el baile, aspecto que, cada vez más, los etnomusicólogos venimos señalando como un enfoque necesario para comprender la participación cultural.

Christian Spencer Espinosa

Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH)

Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Universidad Mayor

Bibliografía

Benavente Leiva, Javiera. 2017. "De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile". Tesis presentada al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Estéticas Americanas. Santiago de Chile: PUCV.

Cortés Rojas, Ignacia. 2020a. "Cuerpos, coreografías y desplazamientos: el tinku en las manifestaciones sociales recientes en Santiago de Chile". En *Actas del Congreso "Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe"*, editado por L. Marinho y C. Rustom, 158-167. Santiago: Universidad de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano y Universidad Mayor.

_____. 2020b. "Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019". *Boletín de Música de Casa de las Américas* 54: 53-69. Acceso: 27 de octubre de 2021: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/p53-69%20Usos%20politicos.pdf>.

Handler, Richard y Jocelyn Linnekin. 1984. "Tradition, Genuine or Spurious". *The Journal of American Folklore* 97 (385): 273-290.

- Lamas, Marta, comp. 2013. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa.
- Nettl, Bruno. 1983. *The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ricoeur, Paul. 1991. "The Function of Fiction in Shaping Reality". In *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, editado por Mario J. Valdes, 117-136. Toronto: University of Toronto.
- Rondón Sepúlveda, Víctor. 2014. "Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente". *Latin American Music Review* 35 (1): 50-87.
- Straw, Will. 2004. "Cultural Scenes". *Loisir et société / Society and Leisure* 27 (2):411-422.

R

Laura Fahrenkrog Cianelli.
Los “indios cantores” del
Paraguay: prácticas y dinámicas
de movilidad en Asunción
colonial (siglos XVI-XVIII).

Prólogo de Guillermo Wilde. Colección Paradigma

Indicial, 32. Buenos Aires: sb, 2020.

Hace ya algún tiempo que los estudios sobre música colonial americana han desbordado los límites de lo que solía ser su coto de caza habitual, las catedrales de las principales ciudades del Perú y la Nueva España. Aunque queda aún mucho por descubrir, analizar y patrimonializar de los tesoros que guardan las grandes iglesias de México, Lima y Guatemala, los investigadores han incorporado a sus intereses, y aun priorizado, espacios y gentes que las anteriores pesquisas y narrativas habían ignorado o tratado de manera superficial. Conventos de monjas, cofradías y pueblos de indios han comenzado a contribuir a nuestra representación mental del pasado colonial musical. Fahrenkrog va un paso más allá, centrando su trabajo en las relaciones dinámicas entre instituciones y grupos sociales diversos.

El libro, basado en la tesis doctoral de la autora para la Universidad Católica de Chile, está sólidamente anclado en una vasta documentación, tanto en lo que se refiere a la actualizada bibliografía antropológica, histórica y musicológica, como en el espigado de documentos de varios archivos americanos y europeos, entre los que se destacan el Archivo Nacional de Asunción y el Archivo General de la Nación (Buenos Aires). La mirada está puesta en la ciudad de Asunción del Paraguay, cuya vida musical durante el dominio español no había sido objeto de investigaciones musicológicas intensivas. Pero no se trata de un texto ni de musicología urbana ni de historia institucional al uso, aunque para ambos lentes hay mucho de interés en él; la perspectiva se centra en las relaciones entre instituciones hispánicas y cuerpos indios, mestizos o afrodescendientes. Como la autora misma destaca, aunque estas relaciones estaban presentes en todas las ciudades americanas, en el caso de la capital del Paraguay adquirieron una importancia inusitada, gracias a la escasez de músicos “españoles” profesionales (que Asunción compartía con otros centros, como Córdoba), combinada con la disponibilidad cercana de cantores e instrumentistas guaraníes entrenados en los pueblos de indios misionados por el clero secular, los franciscanos y los jesuitas.

El empleo de “indios cantores” en la capital paraguaya tuvo altibajos y sinuosidades, cuyas alternativas no pueden ser examinadas en detalle por lo esporádico de la documentación. Sin embargo, Fahrenkrog propone una relación inteligible, con períodos sucesivos de predominio de músicos españoles/mestizos (“mancebos de la tierra”), indios mitarios y esclavos negros.

Los capítulos iniciales presentan el tema para el período 1537 (fundación de Asunción) – 1767 (expulsión de los jesuitas). El primero describe la ciudad, caracterizándola como un híbrido español-guaraní desde los comienzos: traza no sujeta a la ortogonalidad de las ordenanzas reales, límites difusos, mestizaje temprano y generalizado, preferencia de la residencia rural por parte de la élite, guaraní como lengua predominante en el uso diario. El segundo mueve el foco hacia los pueblos de indios, considerando la situación social de los músicos y brevemente el repertorio e instrumental. En el capítulo 3, volvemos a la ciudad para aprender sobre los servicios musicales en el Colegio de la Compañía de Jesús y en la Catedral. En la institución jesuítica se experimentó a comienzos del siglo XVII con la educación (no solo musical) de los “mancebos de la tierra”, generalmente hijos de españoles con indias, y más adelante se nutrieron de músicos entre sus esclavos afrodescendientes; en la Catedral se pasó del empleo de dichos “mancebos” a las visitas musicales de indios de los pueblos vecinos. El cuarto capítulo es el núcleo del libro: describe los mecanismos por los cuales las reducciones y las estancias proveían de música a la ciudad. Aquí se muestra el papel principal que jugaron las doctrinas de franciscanos y de diocesanos en esta provisión, con la preeminencia de Yaguarón, el pueblo más cercano a la capital. Los dos últimos capítulos y el epílogo hacen un recorrido temporal, describiendo las alteraciones sufridas por el régimen de movilidad después del extrañamiento de los jesuitas y en las primeras décadas del Paraguay independiente.

Los méritos del libro son numerosos. Por de pronto, la masa de datos frescos, los que versan tanto sobre la Catedral y la ciudad de Asunción como sobre los pueblos de indios. Y en el caso de estos, las noticias sobre las doctrinas a cargo de curas seculares, que tanto escasean por la falta de un sistema de comunicaciones en las diócesis similar al de la Compañía de Jesús. En segundo lugar, la óptica novedosa que hace suya Fahrenkrog, enfocándose sobre relaciones dinámicas y cambiantes entre instituciones y cuerpos sociales tradicionalmente tratados por separado. Aunque desde siempre se ha sabido que la separación entre “república de indios” y “república de españoles” que trató de imponer la Corona nunca fue aplicada en forma consistente y rígida, las distancias geográficas y sociales entre grandes catedrales y aldeas indígenas han impelido a los investigadores a considerar cada una como un bloque, sino monolítico, al menos delimitado. El caso de Asunción, con su carácter mestizo y su escasez de medios, sugería una visión menos compartimentada, y la autora adoptó entusiastamente la sugerencia. Y debemos agradecerle, además, la actitud hermenéutica con que encaró los documentos: ningún dato documental está simplemente presentado como un mero dato fáctico. Los datos son interpretados para sugerir hipótesis que son validadas por esos mismos u otros datos. En una especialidad en la que ha abundado el estilo crónica, esta es una distinción.

Sin embargo, sentimos alguna incomodidad con la visión política del libro. Fahrenkrog se alinea con posiciones renovadoras (en parte siguiendo las posturas de Guillermo Wilde)¹, relativizando el aislamiento de las misiones jesuíticas, disintiendo de la descripción de “decadencia” para el período de después de la expulsión, enfatizando la agencia indígena y deplorando la asimilación. Sin duda está en sintonía con el sentir de nuestra época, rebelde ante las grandes narrativas de la utopía jesuita y apreciativa de la identidad cultural de cada grupo humano. El problema radica en que los datos son sumamente dispersos, ya que casi nunca constituyen series. Son informaciones puntuales sobre actividades, condiciones e individuos a lo largo de casi trescientos años en docenas de pueblos en un espacio de cientos de miles de kilómetros cuadrados. Es palpable y loable el esfuerzo de la autora para coordinar estos

1. Wilde, Guillermo. 2016. *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: Sb.

átomos de información en líneas históricas inteligibles, pero también es cierto que las ideas rectoras mencionadas en ocasiones hacen avanzar estas conexiones más allá de lo prudente.

Un aspecto sobre el que se podría avanzar es el del repertorio. Si bien es cierto que las fuentes no dan nombres de compositores, de algunas de las citas puede desprenderse algo sobre el género o tipo de música de que se trata. En particular, la distinción entre canto llano y canto de órgano (y música de clarines) es significativa no solo para la imposible reconstrucción del mundo sonoro, sino para entender el carácter y la simbología del ritual que la música sonorizaba, y el estatus de los ejecutantes. Ejemplos de la poca atención dedicada a estos aspectos aparecen en la atribución a los jesuitas de "reticencia [...] en mezclar sus usos musicales con aquellos propiamente urbanos" (pp. 134-36 y 151). Como principal indicio de esto, se cita una carta del general Vitelleschi (1719) al provincial de Córdoba, en cuya jurisdicción "se va introduciendo el Coro", que no es estilo de la compañía. No es "contagio urbano" lo que teme la orden: es cantar las Horas en Coro de sacerdotes, en contra de uno de sus rasgos distintivos. Y este uso no podría incorporarse a los pueblos, casi siempre con un solo sacerdote. Las comedias no son "contagio urbano", eran corrientes en los colegios europeos y americano. La carta en que el padre Zea amonesta a los misioneros sobre el repertorio, aunque habla de "la primera que se entabló en esta doctrina", hace lugar a todas las innovaciones estilísticas de la música alemana e italiana; de hecho, el repertorio conocido de los siglos XVII y XVIII es casi todo moderno y actualizado para la época (y solo en pequeña parte compuesto por jesuitas). Nada de "evitar las mezclas y las incorporaciones de los nuevos estilos": justamente a partir de esos años se incorpora al repertorio misional, como música preferida, la del italiano Domenico Zipoli.

Una última reflexión: el foco sobre la movilidad es tan intenso que en ocasiones uno sospecha que la autora realmente piensa en dicho concepto como un personaje protagonista, olvidando que es una abstracción. De hecho, al comienzo del capítulo 5 apela a la prosopopeya: "La movilidad de los indígenas enfrentó un escenario de cambios". Uno se imagina a Doña Movilidad frunciendo el ceño.

Más allá de lo que percibo como imperfecciones menores, se trata de una contribución importante que aporta no solo nuevas informaciones, sino una manera diferente de mirar la música en las ciudades y pueblos de indios de nuestra América colonial.

Leonardo J. Waisman

R

Autores (sección “Artículos”)

José L. Besada

Tras doctorarse en 2015, José L. Besada ha obtenido contratos postdoctorales en el Ircam, en la Université de Strasbourg, y se ha incorporado en 2020 a la Universidad Complutense de Madrid. Fue profesor asociado en la Sorbona durante 2016. Ha publicado en varias de las revistas científicas especializadas en música contemporánea con mayor impacto: *Organised Sound*, *Tempo*, *Perspectives of New Music*, o *Contemporary Music Review*. Es editor de la sección de arte del *Journal of Mathematics and Music*, miembro del consejo de administración de la Société Française d'Analyse Musicale, así como miembro fundador de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical.

After receiving his doctorate in 2015, José L. Besada obtained postdoctoral contracts at Ircam, the University of Strasbourg, and joined the Universidad Complutense de Madrid in 2020. He was an associate professor at the Sorbonne in 2016. He has published in several of the most prestigious scientific journals specializing in contemporary music: *Organized Sound*, *Tempo*, *Perspectives of New Music*, and *Contemporary Music Review*. He is the art section editor of the *Journal of Mathematics and Music*, a member of the Société Française d'Analyse Musicale board of directors, and a founding member of the Society for Musical Theory and Analysis.

Daniela Fugellie

Musicóloga, doctora en musicología por la Universidad de las Artes de Berlín. Es directora y académica del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Actualmente es investigadora responsable de un proyecto financiado por el Fondo de la Música (Nº 583750) dedicado a las biografías de intérpretes doctos en Chile, 1945-1995. Entre sus áreas de investigación se cuentan la historia de la música docta latinoamericana de los siglos XX y XXI, las trayectorias musicales entre América Latina y Europa, sus procesos de recepción productiva y resignificación. Es miembro de los comités editoriales de la *Revista Musical Chilena* y de *Twentieth-Century Music* y miembro fundador de la red internacional de investigadores Trayectorias (www.trayectorias.org).

Musicologist, PhD in Musicology by the Berlin University of the Arts. Head and professor at the Music Institute of the Alberto Hurtado University. She is currently in charge of a research project funded by the Fondo de la Música (No. 583750) dedicated to the biographies of art music performers in Chile, 1945-1995. Her research interests include the history of Latin American art music of the 20th and 21st centuries, the musical trajectories between Latin America and Europe, and its productive reception and resignification processes. She is a member of the editorial boards of *Revista Musical Chilena* and *Twentieth-Century Music* and a founding member of Trayectorias, an international network of researchers (www.trayectorias.org).

Fernando de Oliveira Magre

Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo nº2018/04308-3). Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre a obra de música-teatro do compositor brasileiro Gilberto Mendes. Especialista em Regência Coral e licenciado em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Universidade Nova de Lisboa) e pesquisador no Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) onde atua no comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia.

PhD candidate in Music at the University of Campinas (Unicamp) supported by the São Paulo Research Foundation – FAPESP (grant #2018/04308-3). He holds a master's degree in Musicology from the University of São Paulo (USP) with research on the music theater work of the Brazilian composer Gilberto Mendes. Specialist and graduated in Music at State University of Londrina (UEL). He is a collaborator at CESEM – Centre for the Study of the Sociology and Aesthetics of Music (NOVA University), and a member of MusiMid – Center for Music and Media Studies, where he sits on the editorial committee of the Brazilian Journal of Music and Media Studies.

Helena Martínez Díaz

Graduada en Historia y Ciencias de la Música y Máster en Patrimonio Musical. Ha obtenido la Beca de Colaboración del Ministerio de Educación en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Tiene artículos publicados en *Arenal*, *Revista de Historia de las mujeres* y la *Revista velezana*. Ha participado en congresos internacionales – Women are not born to compose, Lucca (Italia), 2020— y asistido a la International Federation for Research in Women's History Conference, Vancouver (Canadá), 2018.

Ha enseñado profesionalmente el piano y cursa estudios profesionales de canto. Es Coordinadora Artística del Festival de Música Renacentista y Barroca de Vélez Blanco (Almería).

Graduated in History and Sciences of Music and Master in Musical Heritage. She has obtained the Collaboration Scholarship from the Ministry of Education in the Department of Music History and Sciences of the University of Granada. She has published articles in *Arenal*, *Women's History Magazine* and *Revista velezana*. She has participated as a speaker in international conferences –Women are not born to compose, Lucca (Italy), 2020— and attended the International Federation for Research in Women's History Conference, Vancouver (Canada), 2018.

She has taught piano professionally and studied singing. Currently, she is the Artistic Coordinator of the Renaissance and Baroque Music Festival of Vélez Blanco (Almería).

Iván Cesar Morales Flores

Profesor Adjunto del Dpto. de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Doctor en Musicología por la Universidad de Oviedo (2015). De 2005 a 2009 fue profesor y jefe del Departamento de Musicología del ISA, La Habana. Posee el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Oviedo (2017) y el Premio de Musicología Casa de las Américas (2016). En 2006 recibe el Premio de Musicología 'Argeliers León' de la Uneac. Sus investigaciones abordan la música académica cubana en los siglos XX y XXI y los intercambios musicales entre Cuba y el bloque socialista.

Adjunct Professor of the Department of Art History and Musicology of the University of Oviedo. PhD in Musicology from the University of Oviedo (2015). From 2005 to 2009, he was a professor and head of the Department of Musicology at ISA, Havana. He holds the Extraordinary Doctorate Award from the University of Oviedo (2017) and the Casa de las Américas Musicology Prize (2016). In 2006 he received the Musicology Prize 'Argeliers León' from the Uneac. His research deals with Cuban academic music in the twentieth and twenty-first centuries and the musical exchanges between Cuba and the socialist bloc.

Hernán Gabriel Vázquez

Es Licenciado en Música y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario y Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo. Además de intérprete, es profesor titular de las cátedras de Análisis Musical y Repertorio pianístico en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario. Integra y dirige grupos de investigación en universidades argentinas. Desde 2018, es el director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", en Buenos Aires.

Hernán Gabriel Vázquez holds a degree in Music and Piano Performance from the National University of Rosario and a Master of Arts degree in Twentieth-Century Latin-American Music Performance from the National University of Cuyo. In addition to his career as a pianist, he is the Chair of Musical Analysis and Piano Repertoire at the National University of Rosario School of Music. He has integrated and directed research groups at several Argentine universities. Since 2018, he has been the Director of the National Institute of Musicology "Carlos Vega" in Buenos Aires.

Camilo Rossel

Camilo Rossel (1980, Santiago, Chile), Doctor en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y Licenciado en Artes c/m en Teoría de la Música de la misma Universidad. Actualmente se desempeña como académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Su investigación se desarrolla desde un cruce interdisciplinar y transversal de ámbitos como la Estética (con particular interés en el desarrollo teórico de la Estética Clásica y Moderna), la teoría de las artes escénicas, la filosofía de la música y la teoría del Sujeto, cuestiones que investiga tanto a través de procesos teóricos tradicionales como de procesos prácticos (especialmente danza y teatro).

Camilo Rossel (1980, Santiago, Chile), holds a PhD in Aesthetics and Art Theory, and a Bachelor of Arts and Music Theory, both from the University of Chile. He currently works as a lecturer at the Department of Theater at said university. His research develops an interdisciplinary approach to various areas of the humanities and the arts (Aesthetics, Philosophy, Music, and Performing Arts, among others), researching these topics through traditional theoretical processes and practical-research ones (mainly in dance and theater).



INSTITUTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES

Resonancias

Revista de Investigación musical

Política Editorial

Objetivo

La revista *Resonancias* tiene por objetivo contribuir a la generación de nuevo conocimiento sobre la música en sus distintas áreas, así como fomentar el desarrollo de la investigación musical, especialmente en Chile y América Latina.

Está dirigida principalmente a investigadores y estudiantes de música y sus áreas afines, particularmente del campo de las artes y humanidades (historia, antropología, sociología, educación, etc.), pero también incluyendo a investigadores de otras áreas como las ciencias cognitivas, la ingeniería y las nuevas tecnologías.

Cobertura temática

La revista *Resonancias* se enfoca principalmente en la publicación de artículos originales de investigación que representen una contribución al conocimiento en el campo de los estudios musicales ampliamente definidos, incluyendo tanto a la musicología y la etnomusicología como a otras disciplinas de las que estas se nutren o con las cuales se cruzan, como la historia, la sociología, la antropología, la psicología, las ciencias cognitivas, la educación, los estudios culturales, y el área de la ciencia y tecnología, entre otras. Aunque la revista está abierta a contribuciones sobre cualquier área geográfica, se interesa especialmente por investigaciones sobre Iberoamérica (Latinoamérica y la Península Ibérica).

Adicionalmente, *Resonancias* incluye reseñas de libros y discos de interés y una sección de documentos destinada a otros tipos de texto, como ensayos, entrevistas o transcripciones de fuentes relevantes.

Instrucciones a los autores

La revista *Resonancias* pertenece al Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y publica reseñas, documentos y artículos inéditos que pertenezcan al campo de los estudios musicales ampliamente definidos, incluyendo tanto la musicología y la etnomusicología como otras disciplinas de las que estas se nutren o con las cuales se cruzan, como la historia, la sociología, la antropología, la psicología, la educación, la cognición y el área de ciencia y tecnología, entre otras. Los idiomas aceptados son castellano, portugués e inglés.

El tamaño de los artículos incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos podrá tener entre 8.000 y 12.000 palabras.

En cuanto a la sección Documentos, ésta aceptará textos más breves –de 3.000 a 6.000 palabras– que den a conocer alguna fuente, sea esta oral, escrita o de otro tipo, y expliquen su importancia para la investigación musical.

La revista acepta propuestas de dossiers temáticos en la sección de artículos o en la de documentos. Cada propuesta debe contener un máximo de seis textos de autores diferentes y, en lo posible, representativos de diversas instituciones y lugares. Si la propuesta es aceptada en su conjunto, cada uno de los artículos se envía a revisión por pares externos y su aceptación definitiva depende de los informes recibidos. Los documentos, en cambio, son evaluados únicamente por el Equipo y Comité Editorial. Resonancias no acepta propuestas cerradas: cuando una propuesta es aceptada, se realiza siempre una convocatoria abierta destinada a ampliar el número de artículos o documentos propuestos originalmente.

La sección reseñas acepta textos referidos a libros, grabaciones de sonido o audiovisuales, colecciones y encuentros científicos, entre otros. Las reseñas deben tener una extensión de entre 2.500 y 3.200 palabras y deben situar la publicación en el contexto de producciones similares de investigación y/o creación disponibles. Se espera que la reseña incluya una breve síntesis del contenido de la publicación, pero su eje central debe ser una evaluación analítica y crítica del aporte del objeto reseñado al estado de la investigación y/o creación musical actual.

Los márgenes izquierdo y derecho deben ser de 3 cms., y los márgenes superior e inferior de 2,5 cms. La tipografía del texto principal será Times New Roman, 12 ptos. con interlineado 1,5. Las notas a pie de página deberán estar en Times New Roman, 10 ptos. con interlineado sencillo. Las citas literales de más de 40 palabras deberán transcribirse en Times New Roman 11 ptos., con interlineado 1,5, sangrías izquierda y derecha de 1 cm., y espaciado anterior y posterior de 12 ptos., sin usar comillas.

Las figuras deben llevar su correspondiente epígrafe en la parte inferior, en el que se indiquen los datos principales y en particular la institución depositaria. Los permisos legales y administrativos necesarios para la inclusión de estas reproducciones serán responsabilidad de los autores del trabajo.

Además, se enviará cada figura por separado en formato JPEG con la máxima resolución posible, numerando cada una para permitir su localización en el texto. El pixelaje mínimo será de 300 puntos por pulgada (dpi).

Todos los artículos incluirán en la primera página un resumen de no más de 200 palabras donde se indiquen los objetivos, contenidos y conclusiones del artículo, tanto en el idioma en que esté escrito el texto como en inglés. Asimismo, se incluirán 4 a 6 palabras clave en el idioma original del texto y en inglés. En un documento aparte deberá presentarse un currículum vitae del autor de no más de 100 palabras, siguiendo los mismos requerimientos de idioma que el resumen y las palabras clave. Las reseñas no llevarán resumen, palabras clave ni currículum vitae.

Toda referencia a la identidad del autor deberá omitirse en el cuerpo del artículo, de modo de garantizar el anonimato durante el proceso de revisión por pares.

El autor tendrá la posibilidad de señalar de antemano posibles conflictos de interés en el contexto de la evaluación por pares, de tal modo que aquellas personas señaladas no sean consideradas como evaluadores, entendiéndose que se aceptarán solo objeciones fundamentadas a personas individuales y no a instituciones.

Por último, cada autor deberá indicar qué tipo de licencia desea aplicar a su propuesta. En caso de no indicarse, se aplicará la licencia por defecto (ver apartado “Propiedad intelectual”).

Los textos deberán enviarse al correo electrónico resonancias@uc.cl.

Los materiales audiovisuales podrán enviarse al correo resonancias@uc.cl o a la dirección postal: “Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Avda. Jaime Guzmán 3300-Campus Oriente, Providencia, Santiago, Chile”.

Para las referencias bibliográficas se empleará la norma de citación Chicago 16 adaptada al castellano. En el cuerpo del texto se utilizará el sistema de Autor-Fecha. Para información detallada sobre este tema se ruega a los autores consultar la Norma editorial de *Resonancias*. La información sobre el sistema de citación también puede ser consultada (en inglés) en *The Chicago Manual of Style*.

Los autores o coautores que publiquen un artículo en *Resonancias* tendrán una restricción posterior de un año (dos números) antes de que puedan volver a publicar otro artículo de su autoría. En caso de que envíen una nueva propuesta dentro del período indicado, esta será sometida a evaluación como cualquier otra, pero, de ser aceptada, deberá esperar a que se haya cumplido la restricción señalada para su publicación.