

PROBLEMAS ESTILISTICOS DEL JOVEN COMPOSITOR  
EN AMERICA Y EN CHILE

por

*Roberto Falabella*

Para su mejor comprensión, he dividido este ensayo en dos grandes partes: la primera, titulada: ANTECEDENTES HISTÓRICOS, y la segunda: LA JOVEN MUSICA EN AMERICA Y EN CHILE.

Me ha parecido indispensable que la primera parte sea de reseña puramente histórica, porque no se puede comprender a un Gustavo Becerra, o un Miguel Aguilar, en Chile; un Carreño o un Castellanos, en Venezuela; un Santoro o un Krieger, en Brasil, sin un Domingo Santa Cruz, un Vicente Emilio Sojo, o un Héctor Villalobos. Estos, a su vez, están determinados por compositores que han actuado en el período inmediatamente anterior. Así, he tratado de establecer las concatenaciones históricas, tomando como punto de partida el estado de la música de los países latinoamericanos desde la consolidación de su independencia política hasta nuestros días.

La primera parte: Antecedentes Históricos, comprende, a su vez: a) Siglo XIX, b) Fines del siglo XIX y principios del XX, y c) Años del 1900 al 1940.

En a), se estudiará la influencia italiana en la música culta latinoamericana, sus causas y sus luchas con el folklore de nuestros pueblos; el Nacionalismo europeo y su reflejo en Latinoamérica.

En b), la reacción contra la música italiana, a través del "Wagnerismo", tanto en Europa, como en América.

En c), la influencia norteamericana sumada a la europea.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

*a) Siglo XIX*

Desde los días de nuestra independencia política, los músicos latinoamericanos se han visto abocados a la siguiente disyuntiva: o se dejan arrastrar por un nacionalismo exagerado, o se lanzan en pos de corrientes estéticas europeas que los sitúan automáticamente como seguidores de ideas que, generalmente, están ya caducas.

Luego de consolidarse nuestra emancipación, el intercambio cultural con Europa, en la esfera privada, se intensificó; llegaron músicos, en su mayoría italianos y, al mismo tiempo, fueron criollos a estudiar a Europa, especialmente a Francia, donde la música estaba fuertemente influenciada por la italiana: Opera Bufo y Verismo.

Nuestro ambiente social y artístico era el siguiente: si bien en América se emularon las ideas de la revolución francesa, éstas no pudieron realizarse plenamente, debido a la incapacidad política de sus pueblos, que fueron meros espectadores de la lucha entre la aristocracia española y la burguesía criolla; a diferencia del preparado pueblo francés que, especialmente en 1793, tomó parte activísima en la revolución. Había una diferencia notable en todos los aspectos, entre la burguesía criolla y el pueblo. En el campo artístico, éste plasmaba su folklore, mezclando elementos indígenas y españoles (la cueca llegó a Chile sólo en 1824), y la burguesía se inclinaba a modelos europeos, representados por las formas menores del clasicismo y del romanticismo, por ejemplo, vales de Diabelli, arias de Rossini, Spontini, tocadas y cantadas por la infaltable hija del dueño de casa.

Las razones anteriores, más la constante afluencia de compañías de ópera italiana, hicieron que las primeras producciones de compositores nativos fueran obras fielmente adheridas a tales principios.

Amancio Alcorta (1805-1862), Juan Pedro Esnaola (1808-1878) y Juan Bautista Alberdi (1810-1884) muestran, en la Argentina, la influencia de Bellini y Rossini. "La Indígena", primera ópera argentina, representada en Buenos Aires en 1862, está basada en el argumento de "Fausto", de Gounod.

En el Brasil, la música llegaba a tener importancia sólo cuando Carlos Gomes (1836-1896) compuso en perfecto estilo italiano su ópera *El Guarani*, estrenada en la Scala de Milán en 1870.

En Chile, el músico alemán residente, Aquinas Ried, escribía "Telésfora", ópera en estilo italiano sobre tema nativo, estrenada en Valparaíso en 1846.

Ya en estos breves datos históricos comienza a vislumbrarse la lucha que tiene que librar el compositor latinoamericano entre las dos tendencias: internacionalismo y nacionalismo.

Toda esta preocupación de nuestros compositores por la cultura aborigen, no es sino la proyección de una posición estética bastante difundida en Europa por esa época: el nacionalismo colorístico. Este nacionalismo, un tanto superficial, que buscaba de preferencia lo exótico,

se preocupaba poco de innovar las formas musicales, contentándose con las clásicas, como la sinfonía y el cuarteto.

En la música dramática, el nacionalismo toma su inspiración de la corriente operística alemana, iniciada por Beethoven con *Fidelio* y continuada por Weber y Wagner.

Ahora bien, ¿qué causas motivaron este nacionalismo?

Cuando los ejércitos napoleónicos, de libertadores, se convirtieron en conquistadores, vino la reacción de las burguesías de los otros países europeos, contra la idea de universalidad que proclamaba la burguesía francesa. Esta reacción hizo que los países afectados se volvieran sobre sí mismos, tanto en la cultura como en la política. En Alemania y en Italia comenzaron a vislumbrarse anhelos unitarios.

Los intelectuales alemanes dirigieron la mirada hacia "su Edad Media" que, según ellos, debía ser la fuente inagotable de inspiración artística.

Estas causas sociales influyeron también sobre el individuo, llevándole a una mayor preocupación por sí mismo, originándose así el romanticismo.

En música, esta nueva tendencia es iniciada por Beethoven, continuando en Schubert, Schuman y culminando en Brahms y Wagner. Después pasó a los demás países de Europa, especialmente a aquellos que tenían necesidad de defender su nacionalidad, como Polonia, donde floreció la música de Chopin, y a Rusia, que precisaba el nacionalismo con fines expansionistas. Glinka, con su ópera *La vida por el zar*, es el primer representante de esta escuela. Posteriormente, estos principios pasaron al grupo de "Los Cinco", respaldados por los intentos de liberalización practicados en la política interior rusa por el Zar Alejandro Segundo, que culminaron con la liberación de los siervos de 1860.

Por otra parte, más o menos en esa misma época y por razones completamente distintas de las rusas, surgía un fuerte nacionalismo en la bohemia checa y en los países escandinavos. Allí fue necesario, precisamente, para defender a estos países de las ambiciones austríacas y rusas. Es así cómo aparece Smetana y posteriormente Dvorak en Bohemia; Gade, Grieg y Nielsen, en Escandinavia.

En Francia, este período está dominado por la frívola música de Offenbach, y no se puede hablar de nacionalismo hasta la derrota del Segundo Imperio, en 1870, a manos de Prusia.

Luego, sucede algo curioso en ese país: un grupo de compositores (Gounod, Sains-Saens y otros) se lanza tras la huella del wagnerismo;

otro grupo (Bizet, Massenet) toma el camino del nacionalismo... españolizante: *Carmen*, *El Cid*. Este nacionalismo es débil, debido a la secular aspiración universitaria de la cultura francesa: por ser Francia la primera nación europea que consolidó su nacionalidad, no tuvo la fuerte necesidad de exaltar sus valores nacionales, como ocurrió en Alemania o en Rusia. Y así lo ha demostrado a través de su historia; por ejemplo, en tiempos de Luis XIV, o en tiempos de la ilustración, cuando los postulados de la burguesía se hacían de manera universal por intermedio de ideólogos franceses.

Coincidiendo con el carácter imperialista del gobierno de Napoleón Tercero, Berlioz acentúa el sello cosmopolita de la música francesa, a pesar de la acusada influencia wagneriana que se advierte en sus obras.

La atmósfera hasta aquí presentada era la que respiraban los músicos latinoamericanos que viajaban a Europa, y esas ideas eran las que traían los músicos europeos que venían a radicarse en nuestros países.

Todo el complejo movimiento cultural europeo que, como he explicado, tiene sus causas en una serie de acontecimientos que van desde el plano político hasta el filosófico, era transplantado a América sin selección previa; pero aquí careció por completo de funcionalidad, por lo menos para el pueblo, cuyo nivel cultural era muy distinto al europeo. En cambio, para la burguesía criolla, la cultura europea representaba la cúspide a la que anhelaba llegar. Esto, sin desconocer la actitud americanista de algunos intelectuales como Bello, Sarmiento, Vicuña Mackenna y otros.

\* \* \*

#### b) *Fines del siglo XIX y principios del XX*

Al venir la reacción contra la música italiana, en Francia, a fines del siglo pasado, principalmente a través de César Franck y sus discípulos: D'Indy y Fauré, los compositores latinoamericanos siguieron dócilmente esta corriente. Pero la característica esencial de la escuela de César Franck era su wagnerismo. Una de las causas de este wagnerismo, aparte de la fascinadora personalidad del autor de *Sigfrido*, era, en política, la dominación económica que ejerció Alemania sobre Francia durante 5 años, al cobrarle 5 mil millones de francos al año, como indemnización por los gastos de la guerra de 1870.

Esta influencia germana no se deja sentir en pintura, debido a la fuerte tradición francesa en las artes plásticas. Los pintores alemanes del siglo XIX estaban fuertemente ligados a la pintura italiana, y se limitaban a reflejar idílicamente la vida de su burguesía. Spitzweg y Richter, por ejemplo, pintaban cuadros familiares, donde se veía al jefe de familia tocando el clavecín o leyendo el periódico con aire satisfecho, a la madre bordando y uno o dos niños rollizos jugando, con expresión de beatitud. En cambio, los pintores impresionistas franceses eran los iniciadores de la reacción contra la influencia italiana y, al mismo tiempo, críticos sutiles y auténticos representantes de la cultura burguesa de Francia. Quien haya visto un cuadro de Monet, por ejemplo, no podrá decir que carece de crítica social. Al mismo tiempo, la burguesía francesa se sentía íntimamente representada en esos cuadros, no advirtiendo quizá la suave ironía que flotaba en ellos.

La dominación económica y política, si bien en la mayoría de los casos determina la influencia artística de un pueblo sobre otro, no se efectúa sino a través de personalidades fuertes. Además, se hace más notoria en aquellos campos culturales donde la nación influyente cuenta con más tradición. En el ejemplo citado es evidente que Alemania, especialmente en esa época, era la que daba la pauta en el avance musical. Si a esto agregamos la formidable fuerza de la personalidad de Wagner y las causas políticas y económicas ya señaladas, tendremos la explicación de la influencia musical alemana en Francia.

Ilustran este período en América Latina los siguientes compositores: en la Argentina: Julián Aguirre (1878-1924), de orientación romántico-nacionalista, como lo indica el título de su suite sinfónica, *De mi País*; Carlos López Buchardo (1881), que estudió en París con Roussel; Manuel Gómez Carrillo (1883), folklorista, cuyas obras *Rapsodia Santiaguina* y *Fiesta Criolla* tienen influencia de Liszt, especialmente la primera.

En el Brasil, Francisco de Braga (1868) ilustra perfectamente esta nueva tendencia de la música latinoamericana hacia el poema sinfónico de corte wagneriano. En efecto, Braga, después de estudiar con Massenet, viaja a Alemania y allí analiza las óperas de Wagner, adoptando su estilo en sus poemas sinfónicos *Paisajes*, *Crepúsculo*, *Canción de otoño* y otros.

En México la tendencia alemana está representada por el pintoresco Julián Carrillo (1875), que, a pesar de sus frecuentes cambios de estilo (académico en su primera sinfonía en Re Mayor, nacionalista en su

poema sinfónico *Xochimilco* y personalista en sus investigaciones sobre el sonido trece, con el concierto para violín), lleva a grandes rasgos aquella orientación.

En Chile este período lo estudiaremos con más detenimiento al llegar a la segunda parte de este trabajo.

Naturalmente, la influencia alemana no sólo llega a través de Francia, sino que también directamente desde Alemania. Inmediatamente después del advenimiento de Guillermo II y de la caída de Bismarck, se comienzan a vislumbrar anhelos colonialistas, tanto territoriales como económicos. Esto lleva a Alemania a iniciar la competencia comercial con Inglaterra en los mercados latinoamericanos, lo que trae como consecuencia la difusión de la cultura alemana en nuestros países. Al mismo tiempo, en América, la burguesía se hallaba dividida en luchas intestinas, representadas por el gran número de caciques políticos que se disputaban el poder, lo que hizo que nuestras clases dirigentes se preocuparan cada vez menos de los asuntos culturales, situación que, sumada a la penetración comercial ya citada, dio como resultado la lenta, pero segura infiltración de la cultura europea, ahora en capas más amplias de nuestros pueblos.

\* \* \*

### c) Años de 1900 al 1940

Desde antes de la guerra de 1914, a la influencia de la música europea en Latinoamérica se sumó la norteamericana. En lo económico, esta penetración fue semejante a la europea, pero más fuerte; en lo cultural presenta nuevas formas.

Con la exportación del cine (más o menos en 1920) y de aparatos de radio (1930), la cultura norteamericana llega cada vez a campos más amplios.

Se caracteriza esta cultura por ser un apéndice de la europea, con algunos rasgos específicos, de los cuales el pragmatismo me parece el más importante. Esta doctrina, enunciada por James y Dewey, no podía florecer sino en un país altamente industrializado, como EE. UU.: su característica esencial es el practicismo, que subraya como lo más importante en la vida humana el éxito material inmediato. Consecuencia

de esto es la extraordinaria importancia que se atribuye en la educación norteamericana a la formación de técnicos, descuidando su enlace con la preparación netamente humanística. Esto, a su vez, origina la importación de cultura europea y hace, en el campo musical, que EE. UU. sea el centro de reunión de los más calificados profesores europeos y de compositores latinoamericanos, que ahora se dirigen a estudiar ahí, y no ya a Europa.

En esta etapa, el estilo impresionista es el preferido de los compositores chilenos; en el resto de los países latinoamericanos, la influencia de corte alemán postwagneriano y rusionacionalista, a través del "Grupo de los Cinco" y de Tchaikowsky, músico que tiene gran aceptación en EE. UU.

El nacionalismo latinoamericano correspondiente a este período no busca preferentemente lo exótico, como el anterior: su naturaleza es más profunda y en sus rasgos podemos apreciar la influencia cada vez mayor que tiene el pueblo en la política y en la cultura.

A esta generación de compositores pertenecen: de Panamá, Roque Cordero (1917), quien a su marcado nacionalismo agrega una fuerte dosis de conocimientos técnicos y de eclecticismo; no desea "clasificar su música como tonal, politonal o atonal"; solamente escribe "música", no importándole que sea "bonita" o no; tampoco trata de parecer "diferente", alterando su lenguaje melódico y armónico.

De Venezuela: Antonio Estévez (1916), quien con su cantata *Florentino, el que cantó con el diablo*, premiada en los festivales de Caracas, en 1954, parece haber llegado a la enunciación de un estilo auténticamente venezolano, a juzgar por el gran revuelo que produjo la obra en ese país.

De Argentina: Alberto Ginastera (1916), con su estilo nacionalista de tinte neoclásico en el ballet *Impresiones de la puna*; posteriormente en la *Sinfonía para cuerdas*, se inclina a concepciones más universales. Esta sinfonía, según confesión del autor, está inspirada en los trágicos sucesos de la última guerra mundial. Su estilo me parece derivado de Honneger. Juan Carlos Paz (1897), por el contrario, tiene aversión por todo lo relacionado con el folklore. Ha tenido tres etapas en su evolución: primero, etapa neoclásica abiertamente polifónica, de la que se puede citar su *Canto de Navidad* para orquesta; segundo, etapa atonal y a veces politonal, se ilustra con la música incidental para *Julión, el Emperador*, de Ibsen; tercero, etapa dodecafónica, de la que se puede mencionar una *Pasacaglia para orquesta*. Paz es, además, uno de los fun-

dadores del grupo *Renovación* (1929), que desde su creación impulsó la composición musical según las últimas tendencias europeas, especialmente las alemanas.

De Méjico: Carlos Chávez (1899), nacionalista, quien con su *Sinfonía India* demuestra lo inconveniente del excesivo sometimiento al folklore en las ideas melódicas y en el tratamiento instrumental, hecho que me parece incongruente con la forma clásico-romántica de la obra. Otra composición característica de Chávez es el ballet *HP*, donde intenta reflejar el maquinismo del mundo moderno. Esta obra tiene también el valor de haber sido hecha en colaboración con otro gran artista mejicano: Diego Rivera, quien confeccionó los decorados.

Silvestre Revueltas (1899-1940), nacionalista en el poema sinfónico *Sensemaya*; de humorismo que recuerda al surrealismo en el *Dúo para Pato y Canario*. Este surrealismo no tiene nada de extraño, dado el contacto que estableció Revueltas con los círculos artísticos europeos de su época, en su carrera de violinista. Y es sabido que en ese tiempo el surrealismo estaba muy de moda, especialmente en Francia, de donde pasaba a España, al círculo de García Lorca y Neruda.

De Brasil: Heitor Villalobos (1881), de gran fecundidad, pero dispar en calidad, ha tomado estilos que van desde el polifonismo contrapuntístico de Bach (Bachianas), hasta el politonalismo de Milhaud, sin perderse en un eclecticismo anodino, dado su talento y su personalidad sintetizadora y, lo que es más importante, brasileña.

A mi juicio, la música latinoamericana ha llegado con Villalobos al tan deseado equilibrio entre técnicas universales y folklore.

\* \* \*

Después de esta reseña histórica de la música latinoamericana, podemos extraer las siguientes conclusiones:

1º El papel importantísimo, pero un tanto dispar, que ha tenido el folklore en nuestra música culta. Esta disparidad tiene su causa, además de las otras ya señaladas, como la diferencia en los intereses culturales de la burguesía y del pueblo, en la pobreza o riqueza del folklore en cada país.

Las naciones que como Chile tienen un folklore más o menos pobre (creo que en nuestro caso es ignorancia y deficiencia en la difusión de la investigación), se han inclinado a tomar toda clase de influencias extranjeras.

En cambio, en las naciones en que el arte popular es fuerte, como en Venezuela y en Brasil, los compositores, por osmosis impuesta por el mismo folklore, han tenido que incorporarlo a su lenguaje, y las influencias han estado al servicio de él.

2º La tardanza con que nuestros compositores asimilan los estilos imperantes en Europa. Así, Debussy, el más genuino representante del impresionismo, murió en la década del veinte y solamente veinte años después esta escuela vino a tener auge en Latinoamérica. La música concreta, que nuestros jóvenes compositores proclaman como gran novedad, se inició en Europa allá por la década del diez.

Y así se podrían multiplicar los ejemplos de este atraso, que a mi parecer, es todavía más marcado en música que en las demás artes.

Pero estos temas los analizaremos en la segunda parte de este artículo, dedicado a la música joven en América y, especialmente, a la historia del movimiento musical en Chile, desde principios del siglo XX hasta nuestros días.