

# Presencia de los músicos de América en la nueva música española

Se describe la presencia continuada en España de músicos de Latinoamérica durante los últimos cincuenta años. Ello genera una dialéctica de interrelaciones que tiene diversos jalones e intensidades y que se valora preferentemente en cuanto a lo recibido. Se analiza la significación de la bibliografía proveniente de Latinoamérica en los años 40 y 50, el magisterio de diversos compositores, el estrechamiento de relaciones merced a los tres festivales de música de América y España en la década de los 60, la novedosa trayectoria del festival hispano-mexicano, así como la apertura del Aula de Música del Ateneo de Madrid y de la revista y conciertos *Sonda* hacia autores y temas de Latinoamérica. Se valora el impulso y magisterio de los creadores americanos en cuestiones de música electroacústica y se hace mención de intérpretes y compositores radicados en España e integrados en su vida musical, sin olvidarse de las músicas populares, donde la idea de fusión es perfectamente palpable. Se anotan otras iniciativas hasta llegar a la nueva etapa inaugurada con los eventos del 92 y la creación del Consejo Iberoamericano de la Música.

## Introducción

Recientemente hemos investigado sobre las interrelaciones musicales de España con Europa durante las últimas décadas. Pronto comprobamos que el contexto europeo —la peregrinación a Darmstadt, las clases de Petrassi o Messiaen...— no basta para explicar la realidad de la nueva música española en cuanto a lo recibido de otros lugares. La dialéctica de las influencias tiene también un foco significativo en el mundo americano. Por ello, miramos ahora al otro lado del océano para presentar un muestrario de ideas, de realizaciones y de creadores que han enriquecido nuestra música con aportaciones de muy

*This article describes the continuous presence of composers from Latin America in Spain during the last fifty years. This generates a dialectic of interrelationships which consists of various stages and intensities and which is preferably valued in regard to what is received. The significance of the bibliography which came from Latin America in the 40s and 50s is analyzed, as is the teaching of various composers, the close relationship formed due to the three Spanish-American music festivals of the 1960s, the new direction of the Mexican-Spanish music festival, as well as the opening of the "Aula de Música" of the Ateneo de Madrid, the journal Sonda and its concerts about Latin American themes and composers. The impulse and teaching of the American creators in matters of electroacoustic music are assessed, and performers and composers situated in Spain and integrated into Spanish musical life are mentioned, without forgetting popular music, where the idea of fusion is easily perceived. Other initiatives, until the ushering in of a new period inaugurated with the events of 92 and the creation of the Consejo Iberoamericano de la Música, are noted.*

distinta significación. Son datos que no pueden obviarse al historiar lo acaecido durante las últimas décadas en el devenir de la música española, aproximadamente desde el momento en que los compositores que luego integrarían la denominada Generación del 51 comenzaban su trayectoria artística.

No han sido analizadas en detalle las relaciones de la música española con la de Iberoamérica. Las dificultades, cierto es, son numerosas, tanto en el terreno metodológico como en el puramente material. Pero es indudable que habrá de resultar muy valioso ponderar el valor de las interdependencias habidas entre España y América, las influencias artísticas que se han producido, los encuentros y

desamores entre ambos mundos, los olvidos recíprocos y las iniciativas de futuro.

Las siguientes líneas tratarán únicamente de acotar algunos aspectos de esa relación. Más exactamente se proponen subrayar la presencia de músicos americanos en el devenir de la música española de las últimas décadas, según la limitación temporal antes mencionada. En otras palabras, *nos detendremos más en lo que hemos recibido* que en lo que, supuestamente, pudiéramos haber dado.

## 1. Bibliografía americana para los tiempos difíciles

El aislacionismo económico y cultural de la postguerra española no propiciaba precisamente intercambios fructíferos en el ámbito musical. Algunos países, como México, eran además tierra de asilo para los perdedores de la Guerra Civil. En México se radicó la República en el exilio. En otros casos la correlación de fuerzas políticas era adecuada para un entendimiento con el régimen franquista, pero lo cierto es que España vivió bastantes años de espaldas a la realidad americana.

Hubo, sí, un detalle que no hemos de pasar por alto. Y es que uno de los poquísimos contactos internacionales del general Franco era precisamente el general Perón. Y si desde los primeros años cuarenta el trigo argentino palió los problemas de cosechas y de aislamiento, si varios años antes de los acuerdos con Estados Unidos y la aceptación de la ONU, Argentina había reintegrado a su embajador en Madrid (y, después, los restos de Falla) no es de extrañar que fuese con esta República con la que mayores relaciones se trabasen en aquellos tiempos difíciles.

No se ponderará lo suficiente el imprescindible papel que representaron las ediciones argentinas en los años de la postguerra y siguientes, cuando ya se incorpora a nuestro comercio la potente industria editorial mexicana. Antonio Fernández Cid lo señalaba así en un trabajo concluido en 1949: “En el aspecto bibliográfico deja mucho que desear el presente español. Apenas se editan obras y materias hay

totalmente vírgenes para el comentarista, que ha de recurrir a textos escritos en otros idiomas, y a traducciones, si no a frutos hispano americanos, de muy dudosa calidad gramatical” [Fernández-Cid, 1949: 259].

Sin entrar en la “calidad gramatical”, esos “frutos hispano americanos” (entre los que incluimos el significativo fondo de traducciones aparecidas en México y Argentina principalmente) siguieron siendo decisivos en los años cincuenta. Tomás Marco lo ha señalado con claridad respecto a la nueva música: “la bibliografía musical moderna en lengua castellana hacia final de los años cincuenta era nula o llegaba en minúsculas porciones de Sudamérica” [Marco, 1970: 46]. Un libro del compositor Juan Carlos Paz, titulado *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, editado en Nueva Visión fue uno de los más significativos, llegando posteriormente algunas traducciones de interés. Las publicaciones musicales de editoriales argentinas como Nueva Visión, Ricordi Americana, Victor Leru, Carlos Alonso, Ediciones de la Flor, Ediciones Losada, Editorial Sudamericana, Ediciones Siglo XX, entre otras, certifican la alta valoración que hemos dado a este manantial bibliográfico, tan necesario en el panorama español de aquellas décadas. Textos como la primera traducción al castellano del libro de J. Machlis *Introducción a la música contemporánea*, publicada en Marymar, las traducciones de Adorno en Editorial Sur de Buenos Aires, el Stravinski de Casella, la traducción de la obra de Serge Moreux sobre Bartok en la editorial Nueva Visión, las *Conversaciones con Stravinski* de R. Craft, la sugerente *Estética de la música contemporánea*, de A. Goléa, en Eudeba, los textos autobiográficos de Ives, Copland o Juan Carlos Paz (o el ensayo de éste sobre la música en los Estados Unidos, en Fondo de Cultura Económica), las ediciones mexicanas de Salazar o de Mayer-Serra, por citar ejemplos bien diversos, no son sino algunas muestras del tipo de libros que nutrió en aquellos años y después las bibliotecas de músicos y musicólogos españoles, cubriendo huecos de difícil aproximación desde España. Por eso Sopena —preludiando un número monográfico de *Buenos Aires Musical* dedicado a la música española, con una carta

también reproducida en la revista *Música*— invitaba por entonces a “comenzar el diálogo, ese diálogo que existe a través de noticias, de cartas, y que debe ser en seguida diálogo de pentagramas (...) para sentirnos juntos en una misión que no tiene mar en medio” [Sopeña, 1954: 11].

En el principio, pues, seguía estando el verbo. Ese mensaje de cultura —netamente universalista, por lo demás— nos llegaba con acento de la América hispana y no tardaría en hacerse carne con la presencia viva de los propios creadores y de sus obras en el viejo solar ibérico.

## 2. Luis Campodónico y Pablo Garrido, con la renovación musical española de los años cincuenta

Prosigue la música española su andadura, no sin dificultades; y siempre, en buena parte de las iniciativas de relieve, en varias de las principales corrientes del pensamiento musical contemporáneo, tenemos la presencia de músicos de Iberoamérica. No se trata, hasta algo más adelante, de relaciones oficiales, auspiciadas por las instituciones académicas correspondientes. No se producen estas presencias en el tranquilo fluir de unas profundas y sensatas relaciones culturales, sino que nacen aisladamente, dejando semillas que el benefactor azar conseguiría convertir unas veces en frutos ciertos y, otras, en algo más cercano a la pura anécdota.

La creación del Grupo Nueva Música, en 1958, es sin duda uno de los grandes hitos de la joven música española. No vamos a entrar en ello ahora. Su cita aquí tiene que ver con la presencia en los momentos fundacionales, en alguna reunión y con alguna obra en los primeros conciertos, del compositor uruguayo Luis Campodónico, ya por entonces vinculado a Francia, donde moriría. Aun a costa de empezar con lo menos fructífero, entendemos que esta presencia ha de anotarse más bien en el terreno de lo anecdótico, según pude comprobar al realizar mis primeras investigaciones en este campo hace más de una década.

Sin embargo, con anterioridad a la fundación del Grupo Nueva Música, había pasado por España el compositor chileno Pablo Garrido. Este compositor chileno introdujo en el mundo del dodecafonismo a un creador tan relevante, por sus ya históricas aportaciones al vanguardismo musical español, como es Juan Hidalgo [Marco, 1970: 27]. El propio Marco — que sólo cita a Juan Hidalgo explícitamente pero que hace extensivas estas enseñanzas de Garrido a “algunos compositores jóvenes”— valora al compositor chileno por tal circunstancia como “una pieza importante dentro de la evolución musical española” al tiempo que critica el juicio sobre el artista de cierto sector de la crítica chilena [Marco, 1970: 27]. Un espléndido artículo de Garrido, publicado en la revista *Música* en 1952, ya ponía de relieve entre otras cosas que “el asunto de interrelación, tan fundamental hoy en día cuando el mundo no tiene prácticamente fronteras (disco, cinematógrafo, radiotelefonía), ha de atenderse a base de ese mismo criterio de fronteras abiertas” [Garrido, 1952: 69].

## 3. Los festivales de Música de América y España. Los años sesenta y el reencuentro con América

La década de los sesenta es un período positivo en las relaciones musicales hispano americanas. La música contemporánea del continente americano se empieza a conocer mejor en España. Y ello se da en dos niveles: por una parte, en estos años se celebran algunos eventos de tono oficialista, pero que se realizan con mayores medios y presupuestos. Paralelamente, algunos círculos de la creación española abren sus puertas, con notable interés, a las músicas de algunos países de América.

Hay que remontarse a 1929 para encontrar un acontecimiento de amplios vuelos referido a la música iberoamericana. Los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, celebrados en Barcelona dentro de los actos de la Exposición Internacional de aquel año, fueron un escaparate de la música de ambos mun-

dos. [Cruz de Castro, 1992]. Hasta 1964 no ocurriría algo parecido. La propia evolución del régimen franquista propiciaba por entonces iniciativas de una cierta liberalización cultural, que también se notaban en el plano económico, pese a no ir realmente acompañadas de su correlato político.

De aquellas propuestas más grandilocuentes y por ello de una mayor trascendencia pública podemos destacar la celebración del primer Festival de Música de América y España. Este primer Festival se celebra en octubre de 1964, fecha significativa en la historia de la música española. Es evidente que un acontecimiento como aquél, que fue valorado como el más notable en su género de los últimos veinticinco años, resulta inexplicable sin las peculiares circunstancias que estaban transformando la vida sociocultural de nuestro país. Bastaría citar que ese mismo año se celebró —también en Madrid— la primera Bienal de Música Contemporánea, con presencia de corresponsales ilustres, como Salas Viu, exiliado en Chile y al frente de la *Revista Musical Chilena*, además de no pocos nombres de fuste del mundo europeo. Realmente estas actividades produjeron un fenómeno de euforia, de optimismo acaso justificado, que iba más lejos que la propia evolución del país.

Sin embargo, la crítica más solvente del momento se vio obligada a reconocer que, sin negar el lado propagandístico de este tipo de eventos, había habido más acción que discursos y protocolos. Así lo destacó Fernando Ruiz Coca en un magnífico artículo de *La Estafeta Literaria*, es decir, en una revista de referencia obligatoria para la intelectualidad española de aquellos años [Ruiz Coca, 1964]. Once estrenos mundiales, dieciséis europeos y tres que sólo lo eran en España, a base de títulos y autores de España y América, incluyendo la del Norte, suponen un balance a tener en cuenta. El sutil juego de las influencias artísticas tiene en este tipo de eventos su campo de cultivo mejor abonado, independientemente del papel formativo/informativo de los mismos en un mundo como el español que todavía no estaba inserto en las redes más avanzadas y cosmopolitas de la comunicación artística.

El Instituto de Cultura Hispánica, por su parte, supo contar con el apoyo de la Organización de Estados Americanos con la que se suscribe un acuerdo de colaboración. Por si fuese poco, el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO encarga a dicho Instituto las labores de coordinación entre dicho Consejo y los países de América. El Ministerio de Información y Turismo, encabezado entonces por Manuel Fraga, no podía haber rentabilizado mejor el esfuerzo desarrollado. Ruiz Coca señalaba: “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” [Ruiz Coca, 1964]. En las *Conversaciones* celebradas en este contexto se tocaron temas diversos. Hubo encuentros fructíferos entre los compositores, audiciones en común, coloquios, ponencias y ruedas de prensa. La música contemporánea fue la gran protagonista. El internacionalismo artístico fue una de las constantes del Festival. El cubano Aurelio de la Vega pronunció una de las conferencias más interesantes, recorriendo en su exposición la música de las tres Américas (excepto la de los Estados Unidos, que tenía ponencia aparte) para concluir con una serie de propuestas que resumimos a continuación: 1. Estrechar lazos entre las secciones españolas e hispanoamericanas de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, aplicando también este principio en las secciones de la UNESCO. 2. Apoyo a diversos festivales internacionales sin ningún tipo de localismos. 3. Dignificación de la presencia del compositor en el mundo contemporáneo. 4. Profesionalismo y nivel en la actividad creadora. 5. Información rigurosa en los medios existentes para mantener los contactos sobre lo que se está haciendo en ambos mundos. 6. Insistir en la alta significación de los festivales como foro óptimo “para sentar bases de calor humano imperecederas y para hacernos conocer a todos, con buen juicio crítico, las producciones contiguas de los compositores de España y de América” [Iglesias, 1970: 95].

Aunque estaba previsto para 1966, el segundo Festival tiene lugar en 1967, igualmente en la segun-

da quincena de octubre. Por entonces, la Bienal de Música Contemporánea, que había nacido cuando el festival de América y España, ya no tenía visos de continuidad. En la línea de la primera edición, los compositores y musicógrafos de todo el mundo hispano-americano asisten a sesiones de muy diversos contenidos. Hay doce estrenos mundiales, veintiuno europeos, y diez primeras audiciones en España. El Secretario de la OEA, Sr. Mora, escribía palabras de confraternización en el programa del festival, y las entidades españolas antes citadas seguían recogiendo los frutos de una política de interés hacia América y de aperturismo cultural.

La representación española entre los compositores cuyas obras fueron seleccionadas fue numerosa y ecléctica, lo cual es positivo en este tipo de actos. La de Argentina, después de la de EEUU, le seguía en importancia con 8 compositores: Juan José Castro, Mario Davidovsky, Hilda Dianda, Roberto García Morillo, Alberto Ginastera, Mauricio Kagel, Antonio Tauriello y C. Tuxen-Bang. En algunos casos, compositores españoles, emigrados o exiliados en América asumían el honor de representar a los países de acogida. Julián Orbón, asturiano de nacimiento, fue el único compositor que representó a Cuba. Rodolfo Halffter, junto con Mata y Chávez, se integraba en la terna de representantes mexicanos.

Carlos José Costas destacaba el hecho "de dirigirse de modo concreto a los compositores actuales" y que los compositores representados podrían agruparse en dos generaciones, la de los veteranos y consagrados, como Chávez, Santa Cruz, etc, y la de los más jóvenes, como Leonardo Balada, Ramón Barce, Antonio Tauriello, Luis de Pablo, con menores diferencias de lo que pudiera parecer a simple vista y con muchas cosas que comunicarse entre ambas [Costas, 1967].

El III Festival llegó en 1970, desarrollándose entre el 1 y el 12 de octubre y siguiendo el esquema de los anteriores. Hay nuevos nombres, de las promociones más jóvenes, junto con la reiteración de algunos valores seguros de la música de ambos lados del Atlántico. "Tercero y último —anota Cruz de Castro—, interrumpiéndose lo que parecía un Festival

institucionalizado con perspectivas de futuro" [Cruz de Castro, 1992]. Y añade: "la interrupción cercenó lo que tanto se necesitaba para una relación musical de integración realmente hispanoamericana" [Cruz de Castro, 1992].

Este mismo año de 1970 ha de ser citado porque, como un eco del entusiasmo habido seis años atrás y bajo la supervisión de Antonio Iglesias, se publican las "conversaciones" ya citadas anteriormente (excepto algunas de carácter más técnico) del I Festival. En una nota preliminar se asegura que se quieren "unir en esta edición las *Conversaciones* de 1964 con las del presente 1970" [Iglesias, 1970], pero lo cierto es que los tiempos habían cambiado sustancialmente desde aquel 1964 optimista y excepcional para la música española [Casares, 1980: 107] hasta un 1970 que abría la difícil década de la transición política española. Con todo, los textos recogidos siguen siendo lectura aconsejable (no precisamente por su vigencia) para adentrarse en el tipo de preocupaciones de los compositores activos en aquellos años. El fino tradicionalismo de Esplá, los equilibrados análisis de Aurelio de la Vega, las intervenciones de Blas Galindo, L. de Pablo, C. Halffter y otros compositores en los distintos coloquios, abordando los problemas del público, de la inhumanidad de la música electrónica, de la posible gratuidad de determinadas concepciones aleatorias, por citar sólo algunos temas, se nos presentan ahora ante nuestros ojos con el destello que saben conservar los grandes acontecimientos para la posteridad.

Con cadencia constante y menos espectacularidad se miraba hacia América desde otros ámbitos de la música española. Hemos estudiado ya en otro lugar el significativo papel del Aula de Música del Ateneo de Madrid en la difusión de la nueva música española, especialmente desde finales de los años 50 hasta principios de los 70, coincidiendo con la dirección del Aula por parte de Fernando Ruiz Coca [Medina, 1987]. Decir que las audiciones, debates, conferencias, ciclos, autoanálisis y otras actividades realizadas en pro de la nueva música obligan a citar a esta institución cultural entre los centros decisivos para el avance artístico y musical no es nada nuevo. La ascensión de la técnica dodecafónica, el análisis del

objeto sonoro, de la música electroacústica, el debate sobre las formas abiertas tuvieron en el Aula un marco de discusión serio y riguroso.

Del mismo modo, hubo también una cierta atención a las músicas americanas, quizá no tan trascendente en sus consecuencias artísticas como respecto a los temas antes citados. Aun así, la inquietada programación del Aula dejó algunos huecos para la música y los músicos de Latinoamérica, con buen número de primeras audiciones en España, desde los primeros años sesenta, de autores como Revueltas, de nuestro —y no menos mexicano— Rodolfo Halffter, entre otros muchos.

El lado reflexivo —siempre presente en la organización del Aula— se contempla mediante conferencias como las de Gerónimo Baqueiro Foster, sobre el panorama de la música contemporánea de México, en 1963; las del ya citado Pablo Garrido, una en 1965, siendo presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, sobre las tendencias de la música chilena contemporánea y otra al año siguiente sobre el mismo tema, con especial atención a Becerra, Schidlowsky y García; o las de Isidro Maiztegui, sobre los músicos argentinos, ya en 1972, entre otras aproximaciones a las músicas del continente americano.

Desde otra perspectiva menos ecléctica que la del Aula de Música (más decididamente vanguardista, al tiempo que extremadamente meditativa) surge la revista y los conciertos *Sonda*, en los años postreros de la década de los sesenta. Independientemente del valor que podamos asignar a la organización de aquellos conciertos, en nuestra opinión sumamente interesantes para sedimentar algunas tendencias experimentales de ese momento, preferimos aquí centrarnos en la revista del mismo título, pues constituye un caso aislado y meritorio en el panorama del pensamiento musical español. Dejando al margen el voluntarismo del que sus responsables, principalmente Ramón Barce, tuvieron que hacer gala para ir sacando sus siete números, entre 1967 y 1974, irregularmente distribuidos en este periodo, lo cierto es que encontramos en ella tendencias y orientaciones que no podemos encontrar en ningún otro medio español del ámbito musical.

El primer número se abre precisamente con un artículo de Jacobo Romano, sobre Juan Carlos Paz, Mauricio Kagel y Francisco Kröpf, subtítulo "tres revitalizadores del arte musical argentino". Otro artículo, en este caso de Mauricio Lozano, estudia el grupo brasileño *Musica Nova*. En el número 3, Mauricio Kagel analiza su *Macht para tres ejecutantes*, con todo lo que una propuesta como la de este compositor podía significar en un caldo de cultivo muy propenso a las músicas de acción. Si los dos primeros pudieron haber interesado desde un punto de vista diríamos informativo, el autoanálisis de Kagel ha de ser citado como uno de los máximos incentivos para la profundización en los fenómenos de la música con referencias escénicas, como una reconducción o sedimentación sobre lo que había supuesto el grupo Zaj. Por si quedaran dudas, Horacio Vaggione firma, en ese mismo número, un artículo desde la Córdoba argentina titulado "Polifonía de estilos", donde explica su *Proposiciones I* para orquesta, como "experiencia musical" antes que como obra, un sexteto poliestilístico y otros detalles no menos inquietantes y sugerentes, detalles que no han caído en saco roto en algunos de los compositores que, muy jóvenes entonces como era el caso de Cruz de Castro, nutrían las filas del público y preparaban sus primeros estrenos en los conciertos *Sonda* o en los de Nueva Generación, dentro de esta preocupación visual y libertaria que tan magníficamente plasmaban Kagel o Vaggione por aquel entonces.

Algunas otras colaboraciones, entre las que destacaríamos la de Leo Brouwer sobre la vanguardia en la música cubana, otorgan a esta colección un valor inequívoco y, respecto a las ideas de los compositores citados, una repercusión palpable en los círculos más inquietos de la creación musical —y ya no sólo de la madrileña— de aquellos años.

#### 4. El magisterio americano en el campo de la música electroacústica

La música electroacústica española, hoy día con magníficos creadores en su haber y con una avanzada

integración de las modernas tecnologías, tuvo una etapa pionera bastante más dificultosa y caracterizada no ya sólo por su relativo retraso, sino por toda una serie de limitaciones en el ámbito tecnológico, en el tipo de formación profesional del músico, etc.

En la historia de la nueva música española los laboratorios Alea, de Madrid, y Phonos, de Barcelona, junto con la tercera vía del Actum valenciano, constituyen la trinidad de iniciativas sin la que no se puede explicar el desarrollo posterior. Y, dentro de estos tres laboratorios, tampoco se puede discutir que es el Laboratorio Phonos de Barcelona el que, por su profesionalidad y largos años de historia (hasta el presente) así como por su vertiente didáctica, de difusión de la música electroacústica, se erige en el centro emblemático de este tipo de músicas en nuestro país. Pero —las fechas son reveladoras— Alea se crea en 1965, en tanto que Phonos y Actum nacen en 1973, proyectándose en ámbitos distintos a lo largo de sus respectivas realizaciones como laboratorios de música electroacústica.

En contraste, conviene recordar el temprano auge de la música electroacústica en algunos países de América. En Chile, por ejemplo, contamos con las figuras de Juan Amenábar y José Vicente Asuar, artífices del taller de Taller Experimental del Sonido en la Universidad católica de la capital. La obra del primero de ellos titulada *Los peces* —recuperada ahora por S. Vera en un instructivo CD de SVR Producciones— data de 1957 y ostenta mérito de pionera en el ámbito latinoamericano. *Las Variaciones espectrales*, del segundo, se estrenaron en Santiago de Chile en 1959, como se nos recuerda en los comentarios del disco antes citado. Sin cambiar de década asistimos a la creación del Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires y a otras iniciativas de interés en este terreno, recepcionando corrientes de expresión sonora que también habían sido objeto de una seria reinterpretación en los Estados Unidos.

Estas tempranas aportaciones americanas no han sido ajenas al desarrollo de la música española en este campo, merced principalmente a dos compositores. En primer lugar Andrés Lewin Richter,

español de nacimiento, pero en quien la experiencia americana será basilar en el plano de su propia formación. Más recientemente Gabriel Brncic, sin despreciar la presencia puntual como docentes de eminentes artistas americanos, como Horacio Vaggione y algunos otros.

Si el primero se interesa por la música electrónica desde la temprana fecha de 1956, un momento decisivo en su carrera ha de fijarse en 1962, cuando acude al estudio electrónico de la Columbia Princeton University. Entre otros grandes nombres, se encuentra y trabaja con el argentino Davidovsky. Y si este contacto fue importante para sí mismo, México recibiría el fruto de una de sus primeras realizaciones bajo la forma de los estudios preliminares que conducirían a la creación del Estudio de Música Electrónica del Taller de Composición Chávez del Conservatorio de México. Retornado a España, la experiencia americana habría de resultarle utilísima para la creación de Phonos, en lo que no vamos a entrar.

El segundo autor a que nos referimos es Gabriel Brncic (Santiago, 1942) chileno de nacimiento y formación, español de adopción, que desde 1975 ha ejercido su magisterio en el seno precisamente del Laboratorio Phonos, impulsando muy diversas iniciativas que han conferido un gran nivel de actividad y realizaciones a la música electroacústica española. Su papel en la creación de la Asociación de Música Electroacústica de España y su presencia en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca son muestras



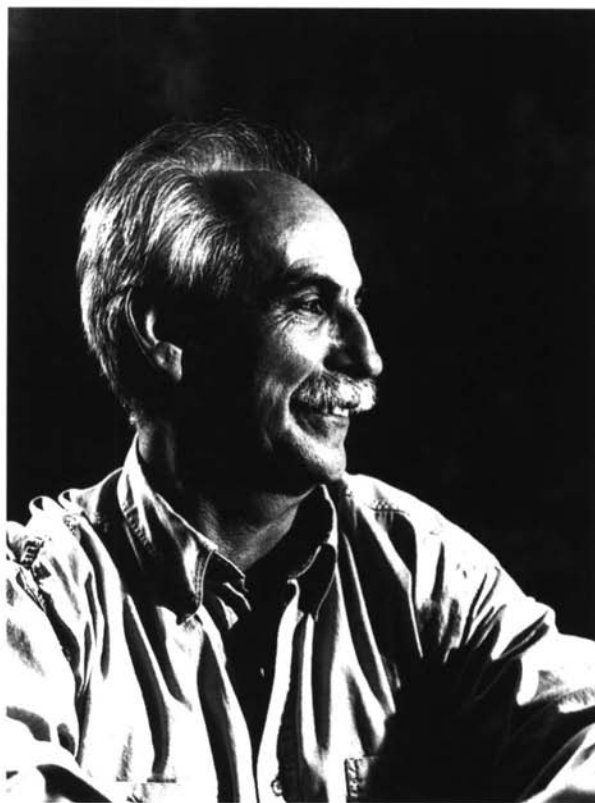
Santiago Vera y Ángel Medina, Valencia 1992

evidentes de que este tránsito de algunos músicos de América hasta nuestras tierras no se efectúa sin que quede huella valiosa e indeleble. También podríamos valorar su papel en el marco más limitado de la música catalana, que en nuestra opinión no puede presentarse, como hace algún comentarista, reduciéndolo a encabezar una escuela de tipo tecnológico, conceptualmente más rupturista, que se opondría al imprescindible magisterio de Josep Soler. Discípulos como Alejandro Martínez Figuerola, que lo fue de 1975 a 1982, o la conquense María de la Luz Núñez Plaza así lo atestiguan. La integración e influencia de Brncic en la música española ha de ser uno de esos capítulos que quienes estudien el exilio de América en España no han de omitir. Y si su saber fructifica en España, no por ello se olvida en el continente americano, desde donde también vienen a escucharle y a aprender. Así, Roberto García Pierahita (Bogotá, 1958) llega a Barcelona en 1981, estudia con Brncic y realiza diversas creaciones en el ámbito catalán. Cuando regresa a su ciudad natal —donde ya ejerce un reconocido magisterio electroacústico— lleva tras sí las raíces de América, la realidad española y la fusión que, previamente operada en su maestro, se renueva en él en segunda y prometedor lectura.

La valoración, por tanto, resulta inequívoca: tanto por el nacimiento o vivencias americanas de algunos de los protagonistas de la música electroacústica española, como por el magisterio desplegado por ellos en este campo, así como por el número de obras americanas presentadas, incluso elaboradas en diversos centros españoles, todo apunta a la consideración de esta línea de comunicación artística como una de las más fecundas para la música española, y como una en las que el quehacer de nuestros colegas americanos fue mejor comprendido.

## 5. Otras iniciativas (1973-1995). Del Festival Hispano-Mexicano al Consejo Iberoamericano de la Música

Si los Festivales de Música de América y España supusieron un incuestionable intercambio de ideas y



Gabriel Brncic (Fotografía: Elena Martín)

el mejor conocimiento de las culturas musicales de ambos lados del Atlántico, en la década de los sesenta, el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea ha de valorarse como un encuentro aún más fructífero para la realidad viva de la música española en las dos décadas siguientes, aun cuando la relación con América se limitase al ámbito mexicano. En 1983, con motivo de su décima y última edición, la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta y el compositor español Carlos Cruz de Castro hacían un primer balance, recordando que desde 1980 Madrid comenzó a alternar con la sede originaria del Festival, México, y recogiendo la lista de todos los compositores mexicanos y españoles que habían participado hasta entonces en los diez años de historia del festival y que arroja un saldo muy consistente



de ciento cuarenta y siete autores, prácticamente al cincuenta por ciento por cada país, muchos de ellos con más de una obra y, de forma abrumadora (según balance realizado únicamente con los españoles) pertenecientes a las promociones del 51 y siguientes. Por ello, los organizadores no dudaban, ni exageraban, al afirmar: "hemos creado un tiempo y un lugar para el encuentro fraterno de nuestras músicas" [Urreta/Cruz de Castro, 1983]. Ese encuentro, por cierto, se ha verificado de manera especialmente intensa en el caso del propio Cruz de Castro. Adolfo Salazar tiene un capítulo hermoso y erudito sobre la atracción de lo español en el Romanticismo europeo. No cabe duda que existe también un mito de América y diversos temas americanos, muy frecuentemente mexicanos, que fueron causa de atracción en diversas épocas. Así, la *Postal americana*, de 1992, casi es una anécdota (en tanto que encargo de evidente significación conmemorativa) al lado de obras como *Mixtitlan*, de 1975, con texto en lengua náhuatl, o *Tucumbalám*, de 1973, estrenada en el primer Festival Hispánico-México de Música Contemporánea. Entendemos que obras como éstas de Cruz de Castro pueden sentirse indistintamente como patrimonio por parte de España y de México.

Hubo y hay otros foros para la recepción de la música y de los músicos de América. En octubre de 1990 Radio Nacional de España organiza un ciclo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre "El órgano en la música hispanoamericana". Inmediatamente se organiza otro bajo el rótulo de "5 siglos de músicas (América y España)" y al año siguiente un tercero de ámbito estrictamente iberoamericano [Cruz de Castro, 1993]. En 1992, con motivo de la celebración del Quinto Centenario del descubrimiento de América, se organizaron abundantes actos que tuvieron que ver con la música. Por la relación estricta con el tema que estamos desarrollando, citamos el ciclo de cinco conciertos denominado Foro Iberoamericano de Música del Siglo XX, celebrado en Salamanca (del 9 al 14 de marzo) y coordinado por José M<sup>a</sup> Laborda.

Y destacamos un Congreso Iberoamericano de Compositores, que tuvo lugar del 14 al 20 de octubre

de ese mismo año de 1992, en Valencia, donde se escuchó la voz y la música de distintos compositores, al tiempo que se debatía sobre las circunstancias de la profesión en ambos mundos. Aunque no hay actas de este evento, sí han quedado grabaciones de las ponencias y merece la pena recordar que algunas intervenciones, como la de José Climent o la de quien suscribe estas líneas apuntaron hacia el impresionante campo de trabajo y de conocimiento que se estaba abriendo con la redacción del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares.

En efecto, la labor de varios cientos de colaboradores en esta empresa musicológica está en el embrión de la iniciativa más significativa que el universo hispano ha rubricado para que las relaciones musicales de ambos mundos encuentren, por fin, el cauce más lógico y estable para su desarrollo. Nos referimos al Consejo Iberoamericano de la Música que, tras varias reuniones preparatorias, se constituyó en Madrid, en las sesiones celebradas del 8 al 11 de junio de 1994, con presencia de "más de 70 expertos, representantes de un total de 16 delegaciones", como recoge Elena Trujillo en un reportaje para la revista *Ritmo*, donde insiste igualmente en el papel dinamizador del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (algo en lo que coincide también alguna de las personalidades encuestadas, como la eminente musicóloga cubana Victoria Eli), en las perspectivas y posibilidades que se abren con estos acuerdos y en la significación del congreso que se celebró paralelamente, denominado *Música y sociedad en los años 90*, de ámbito iberoamericano igualmente, así como en la presentación de la Federación Iberoamericana de Sociedades de Autores y Compositores, de reciente creación, denominada Latinoautor [Trujillo, 1994]. Esta misma periodista retomaba el tema en el número de septiembre de 1995 de la citada revista, recogiendo los datos básicos sobre la fundación y objetivos del CIMUS (Consejo Iberoamericano de la Música) y consignando las iniciativas de cooperación que se están gestando. Entre ellas destacamos la edición de unos Recursos Musicales Iberoamericanos, similares a los ya existentes en España, la



Alicia Urreta. (Fotografía Elena Martín)

organización de encuentros y congresos, la publicación de un boletín informativo semestral y de esta revista. En la creación musical se cita el foro de compositores iberoamericanos que será dirigido por Gustavo Becerra-Schmidt [Trujillo Hervás, 1995].

La década de los noventa, nacida con el horizonte propicio de las conmemoraciones de 1992, consigue superar aquellas circunstancias coyunturales y llega a su mitad con proyectos y realizaciones de cooperación efectiva en todas las vertientes del fenómeno musical.

## 6. Muestrario y final

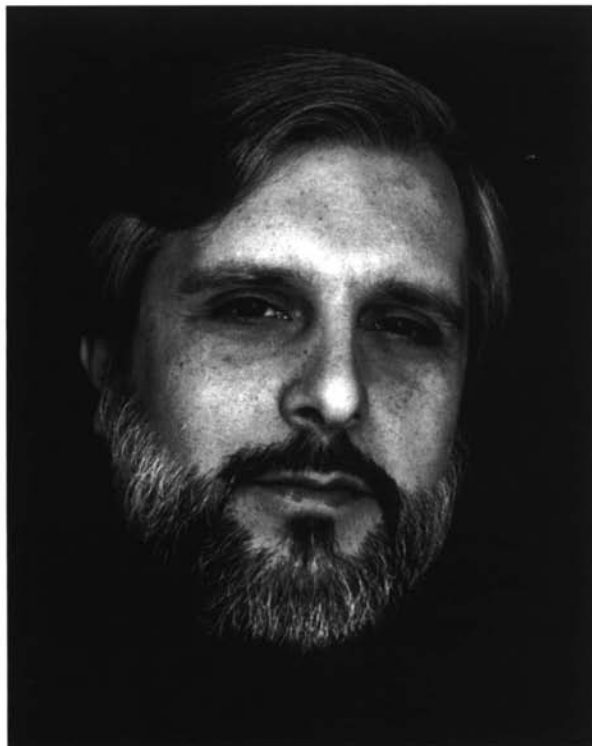
Si las últimas líneas aluden a una magnífica promesa de futuro, enmarcada en una entidad con funciones orgánicamente bien delimitadas, el hilo de nuestra exposición nos ha de llevar de nuevo al re-

ciente pasado, cuando otros creadores, intérpretes y musicólogos se establecieron, más o menos permanentemente, en España, relacionándose dialécticamente con nuestra realidad musical.

Las causas de su radicación en tierras españolas son variadas. Un mínimo análisis estadístico sobre aproximadamente medio centenar de músicos de Hispanoamérica afincados en nuestro país, revela motivos perfectamente diferenciables para esa circunstancia: 1º: exilio por razones políticas. Creemos que Uruguay, Argentina, Cuba y Chile arrojan el saldo más abundante por esta lamentable explicación; 2º: inmigración hacia España por razones de oportunidad profesional, principalmente por la creación de orquestas autonómicas o locales, posibilidades de co-



Humberto Quagliata. (Fotografía Elena Martín)



Daniel Stefani. (Fotografía: Elena Martín)

laboración diversa en tareas de enseñanza y aumento real de las relaciones académicas entre centros españoles e hispanoamericanos; 3º: otras causas, bien de tipo coyuntural, por vínculos familiares, como centro de una carrera internacional o al menos europea, por causa de los propios estudios musicales, etc. No son motivos que a su vez impliquen compartimentos estancos desde el punto de vista del análisis inmigratorio. El destino de buena parte de estos músicos se orienta en un amplísimo porcentaje hacia las grandes capitales españolas, principalmente Madrid o Barcelona. Las relaciones de tipo musicológico ensanchan el mapa en los últimos años con la presencia de otras ciudades como Valladolid, Oviedo o Granada. Lo que sigue constituye un elemental y limitado muestrario que, de todas formas, ratifica los dones musicales que debemos a América y que estas líneas tratan de agradecer, ejemplificado con autores de

Uruguay, Cuba, México y Argentina que se suman a los ya citados, especialmente en el caso de Chile con las figuras de Garrido y Brncic.

De Uruguay —país desgraciadamente prolífico en músicos que realizan su carrera fuera de sus fronteras— destacamos a Humberto Quagliata Galli y a Daniel Stéfani. El primero es un precoz y destacado pianista, nacido en Montevideo en 1955. Se estableció en España y ha desarrollado desde entonces una ingente labor como intérprete de la nueva música española, una de sus especialidades. Entre las obras que le fueron dedicadas y de las que es intérprete excepcional, destacamos *Atmósferas*, de M. Alonso; *4 Preludios en nivel Mi*, de R. Barce; *Fantasia*, de F. Cano; *Campana rajada*, de T. Marco; *Calmo*, de A. Aracil; *Intermezzo* de M. Balboa, y *Macumba*, de D. Stéfani, llevadas al disco en 1988. Y para 1996 —en el 40 aniversario de la muerte de Falla— ya anuncia el estreno de siete obras encargadas a C. Bernaola, García Abril, C. Prieto, T. Marco, J. L. Turina, D. Colomé y D. Stéfani. En definitiva, un músico maduro que nos propone una serena lectura de nuestra música más actual, entreverada con algunas páginas de creadores del nuevo continente.

Por otra parte el compositor y pianista Daniel Stéfani, nacido en Montevideo en 1949, es otro ejemplo de perfecta integración en el mundo musical español. Afincado en España, se nacionalizó en 1978 y desde entonces forma parte de la vida artística del país. Es colaborador de RNE, donde realiza el programa *Iberoamérica cinco siglos*, uno de los clásicos de Radio 2 y de los pocos con dedicación específica a la música del continente americano. Ha escrito una amplia obra, con bastante atención a la música para piano, ésta difundida primero por él mismo y, posteriormente, al no haber mantenido una continuidad como concertista, por el pianista H. Quagliata, que acabamos de citar.

De Cuba seleccionamos otros dos nombres: Flores Chaviano y Leo Brouwer. Hace más de una década que el compositor y guitarrista Flores Chaviano (1946) dejó Cuba y se radicó en Madrid, donde desde su llegada ha ejercido un constante magisterio, tanto en el terreno de la composición como en la in-

interpretación del repertorio contemporáneo para guitarra. El mismo ha estrenado numerosas obras de la nueva música española, siendo dedicatario de algunas de estas creaciones. Como botón de muestra del citado magisterio —dejando a un lado su constante presencia como profesor en cursos de guitarra— y por la solidez del trabajo de orientación realizado, citamos el caso del cuarteto *Entre quatre*. En su *Concierto para cuatro guitarras y orquesta*, escrito a finales de 1993, hay materiales provenientes de obras anteriores igualmente concebidas para el Cuarteto *Entre quatre*, una de ellas titulada precisamente *Entre quatre*, pero también de la titulada *BHS/83*. Es ésta una buena muestra de una relación del intérprete-compositor cubano con una formación minoritaria —un cuarteto de guitarras— que ha resultado beneficiosa para ambas partes.

En el caso del mítico compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer únicamente señalar que ejerce como docente en el Conservatorio de Córdoba y en la orquesta de esta ciudad, participando además en otras actividades como los Cursos Manuel de Falla de



Evelio Tiele. (Fotografía: Elena Martín)

Granada o las Jornadas sobre la guitarra española, de Córdoba, dejando prometedora semilla en cuantos se acercan a su obra y a su visión del hecho musical. El que fuera impulsor en Cuba de tantas iniciativas, mentor de los puntales de la nueva trova Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, ha hallado tiempo para trabajar aquí con Carlos Cano y proseguir así en Andalucía su impagable magisterio.

Julio Estrada y Gerardo Arriaga pueden ejemplificar la particular presencia musical de México en España. Muy próximo a los grupos y personalidades más radicales de la música española y alternando estancias en Francia y en España, Julio Estrada ha dictado algunos cursos de análisis musical, ha animado a grupos experimentales como el lucense Espacio Permeable, al tiempo que libros como *El sonido en Rulfo*, entre otros, le convierten en un autor de referencia desde muy diversas ópticas. De este mismo país ha llegado Gerardo Arriaga, intérprete e investigador riguroso de la guitarra barroca, imprescindible actualmente en los foros sobre este instrumento, desde los más académicos hasta los ámbitos de una esmerada y necesaria difusión.

Por no dejar de lado a los más jóvenes, ilustramos el caso de los creadores argentinos en España con Alejandro Civilotti. Nacido en La Plata (Argentina) en 1959, Civilotti estudió con Enrique Gerardi (a su vez discípulo de Ginastera y Boulanger) en su país, trasladándose a Barcelona en 1984. Desde entonces se ha integrado plenamente en la vida musical de la capital catalana a partir de sus estudios de composición e instrumentación con Josep Soler. Como señalaremos en una próxima publicación sobre el maestro Soler, y precisamente en relación con su inestimable magisterio musical, de Civilotti merece destacarse una obra para conjunto instrumental titulada *In memoriam*, que ha de ser interpretada con la proyección simultánea de unos dibujos de Guillermo Cendagorta. El recuerdo de los horrores de la aún reciente dictadura militar de su país confiere a esta obra, en opinión de Josep Soler, un parentesco profundo con *El superviviente de Varsovia*, en su alternancia “de un empuje brutal y, al mismo tiempo, de una infinita delicadeza”. \*

Tampoco queremos olvidar, en fin, a los cantautores e intérpretes de música popular. A veces se juntan en hermoso ejercicio de mestizaje: *El encuentro: el son cubano y el flamenco*, fue el título elegido para una iniciativa de contactos entre las músicas de Cuba y de Andalucía que desde 1994 organiza la Fundación Luis Cernuda en diversas localidades sevillanas. La Sociedad Ibérica de Etnomusicología reúne en 1993 a muy diversos ponentes en torno al

---

\*Con muy distinta significación podemos citar otros casos. De Uruguay, la clavecinista María Teresa Chenlo Lamaita (Florida, 1948), la pianista Maite Berueta Silva (Montevideo, 1947) y los guitarristas Fernando Quiroga López (Durazno, 1954) y Matilde Rodríguez Expósito (Montevideo, 1958), muestra del amplio contingente de este país que está radicado en España en oficios de música.

Pedro Machado de Castro (La Habana, 1930), crítico y profesor, Evelio Tielles, violinista y profesor en los conservatorios de Vila-Seca y del Liceo de Barcelona, la musicóloga Victoria Eli, con sus repetidas estancias entre nosotros, apuntan hacia una presencia de músicos cubanos en España que afecta a varias generaciones.

De Chile, además de los ya mencionados anteriormente, podemos citar los casos del compositor Santiago Vera Ribera, que realizó estudios musicológicos en la Universidad de Oviedo, centro al que también acudieron el musicólogo Pablo García y el guitarrista y musicólogo Germán Christian Uribe, estableciéndose distintas líneas de colaboración con aquel país americano. Con presencia permanente en España desde hace años, el director chileno Maximiliano Valdés ha sido responsable primero de la Orquesta de Euskadi y desde la temporada 1994-95 de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.

El etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski ha estado vinculado hasta fecha reciente a la sección de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas y a la Universidad de Granada. Personalidades como Jorge Fresno (Buenos Aires, 1937), intérprete de laúd, vihuela y guitarra, y los compositores Pedro Sáenz Amadeo (Buenos Aires, 1915), Daniel Zimbaldo Vitelli (Rosario, 1955), Jorge Rubén Cardoso Krieger (Posadas, 1949), y Leo Filloy, que desde la Córdoba argentina pasó hace seis años a la Almería española, además de no pocos instrumentistas argentinos de cuerda en orquestas españolas suponen otra pista a tener en cuenta en el juego sutil de las mutuas influencias. Entre los musicólogos, Leonardo Weismann, con magisterio temporal en la Universidad de Valladolid, donde se doctoró y enseña etnomusicología el también argentino Enrique Cámara. De este mismo país procedía Isidro B. Maiztegui, cercano al grupo Nueva Música y especialmente conocido por sus bandas sonoras para películas muy significativas del cine español como *Cómicos o La muerte de un ciclista*, ambas de Bardem. Una simple muestra de que aún hay mucho que analizar en la aportación americana a la música española de todos los géneros.

Si los compositores y los intérpretes individuales constituyen el centro de nuestra reflexión, en la medida en que el camino de las influencias de América sobre España se ensancha con su presencia, no debemos dejar de lado el papel de los conjuntos instrumentales entre los que hemos de destacar al Ensemble Latinoamericano. Formado por un reducido grupo de instrumentistas de España y de América, con posibilidades de flexibilizar su plantilla según las necesidades, cuenta con varios discos grabados y tuvo una presencia muy significativa en España a fines de la década de los ochenta y en el contexto de las celebraciones de 1992.

concepto de etnicidad entre otros. Y proliferan así mismo los conciertos al alimón entre artistas de aquí y de allá, desde los más relevantes (Víctor Manuel/Pablo Milanés: *en blanco y negro*) hasta los menos conocidos. Músicas por tanto con billete de ida y vuelta que realimentan las profundas raíces de nuestra propia música popular. Músicas, en fin, de sones y boleros, músicas de salsa salpimentada en los ambientes latinos de Norteamérica, música esencializada de tangos como los de A. Piazzola y tantas otras invadiendo benéficamente nuestra cada vez más animada industria de la música popular.

Mas huyendo otras veces de las feroces dictaduras que tuvieron que soportar diversas repúblicas latinoamericanas, no faltaron quienes —como el grupo chileno Quilapayum recordándonos la barbarie del golpe de estado contra Salvador Allende, el cantautor uruguayo Daniel Viglietti detenido en su concierto madrileño de 1974, los Inti Ilmani, aunque sea desde París— forjaron un vínculo de solidaridad hispanoamericana allá por la década de los setenta. Esa comunión se producía siempre en sus actuaciones bajo un velo de inevitable emotividad, ya en el escenario solemne de los teatros o —para los menos conocidos— en el estrado mínimo de los locales nocturnos, pertrechados con sus quenás y sus ukeleles como símbolos dolientes en la angustia del destierro, cuando repetían ante el mundo el drama cruel de los exilios.

Y España, que conocía bien este drama en su letra y en sus gestos desde mucho antes, se enriqueció y se sigue enriqueciendo con lo que llega de América, como antes lo hizo con guajiras y habaneras, en el incesante y cada vez más rápido trasiego de la música entre ambos mundos. Los cosmopolitas domésticos de los que nos habla el filósofo Javier Echeverría ya cruzan el océano sin moverse de casa. Los medios de contacto se transforman, pero queda el viaje —aunque sea virtual— como muestra de que lo mejor que ha ocurrido desde 1492 no es la conquista sino el encuentro, no las historias repetidas de opresiones y liberaciones sino, en fin, el relato amoroso y espontáneo del cruce entre las culturas y las músicas de ambas orillas del Atlántico.

# Bibliografía

CASARES RODICIO, Emilio (1980). *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Dpto. de Arte-Musicología. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos-Música, 3, 1980

COSTAS, Carlos José (1967). "El Festival de América y España". *La Estafeta Literaria*, 9-IX-1967.

CRUZ DE CASTRO, Carlos (1992). "Festivales iberoamericanos entre España y América" en *Imágenes de la música iberoamericana*. coord. Enrique Franco. Santander: Fundación Isaac Albéniz, 1992.

FÉRNANDEZ-CID, Antonio (1949). *Panorama de la música española*. Madrid: Ed. Dossat, S.A, 1949.

GARRIDO, Pablo (1952): "La problemática de

la música de las Américas". *Música*, nº 2.

IGLESIAS, Antonio [ed] (1970). *1 conversaciones de música de América y España*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría General de la Música, 1970.

MARCO, Tomás (1970). *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.

MEDINA, Angel (1987). "Oleadas vanguardistas en el área de Madrid", en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Salamanca, 1985. Madrid. INAEM., 1987.

RUIZ COCA, Fernando (1964). "1 Festival de Música de América y España". *La Estafeta Literaria*, 21-XI-1964.

SOPEÑA IBAÑEZ, Federico (1954). "Carta española a los músicos argentinos". *Música* nº 7, 1954.

TRUJILLO, Elena (1994): "Consejo Iberoamericano de la Música. Una vía de conexión musical entre dos continentes". *Ritmo*, 656, 1994.

TRUJILLO, Elena (1995): "Consejo Iberoamericano de la Música. Un foro de cooperación internacional ya consolidado". *Ritmo*, 668, 1995.

URRETA, Alicia / Cruz de Castro, Carlos (1983): "Decimo aniversario". *Programa del X Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea*, México, 1983.