

23 N.º 2

174

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NACIONALISMO - UNIVERSALISMO

TRES COMPOSITORES LATINOAMERICANOS

CARLOS CHAVEZ

HECTOR VILLA-LOBOS

ALBERTO GINASTERA

T E S I S

Que para optar por el grado de:

LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Presenta:

PALOMA PATRICIA REVAH MOISEEV.

Asesor de Tesis:

Mstro. ENRIQUE FIERRO PODESTA.

México D.F.

abril 1983.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## INDICE:

- Introducción.
- Marco socio-político y económico: México.
- Marco socio-político y económico: Brasil.
- Marco socio-político y económico: Argentina.
- El proceso cultural: Nacionalismo - Universalismo.
- Siglo XIX: Antecedentes del Nacionalismo: México.
- Siglo XIX: Antecedentes del Nacionalismo: Brasil.
- Siglo XIX: Antecedentes del Nacionalismo: Argentina.
- Carlos Chávez: Vida y Obra.
- Hector Villa-Lobos: Vida y Obra.
- Alberto Ginastera: Vida y Obra.
- Conclusiones.

NOTA : Se incluye bibliografía al final de cada capítulo.

## INTRODUCCION

Es imposible separar la vida cultural de un país de sus condiciones históricas, políticas, económicas y sociales. Dentro de esta consideración general el caso de los países latinoamericanos no ha sido ninguna excepción. La vida cultural de nuestros países latinoamericanos en el siglo XX está íntimamente relacionada con las condiciones políticas, económicas y sociales prevalecientes. Ahora bien, así como es cierto que todas estas condiciones marcan la vida cultural de una nación, es necesario agregar que si hacemos una observación justa, veremos que la relación inversa también existe. Así, dialécticamente, la cultura de un pueblo es un elemento constante de transformación en las condiciones prevalecientes en una época histórica determinada.

Esta tesis tiene por objeto analizar esta relación dialéctica en tres importantes países latinoamericanos: México, Brasil y Argentina; y en una época determinada: la primera mitad del siglo XX. Este análisis va a tomar como objeto de estudio a tres grandes compositores latinoamericanos de este siglo: un mexicano, Carlos Chávez; un brasileño, Hector Villa-Lobos; y un argentino, Alberto Ginastera. La vida y obra de estos tres grandes artistas nos parece sumamente representativa del período que estamos estudiando. Los tres compositores son considerados como los máximos representantes del movimiento nacionalista, no sólo en sus respectivos países de origen, sino en toda Latinoamérica.

Así como en la vida política, económica y social de las naciones latinoamericanas, y en particular de México, Brasil y Argentina, que son los países que nos ocupan en esta tesis, podemos observar la relación entre los impulsos independientes y la intención de establecer un dominio por parte de los Estados Unidos, en relación también dialéctica, así, y a sugerencia de Gilbert Chase, podemos estudiar una relación dialéctica que se da dentro del mismo ámbito musical. Gilbert Chase

propone una relación dialéctica entre los movimientos nacionalistas que buscan un rescate de los elementos originales de su cultura, y un supuesto universalismo, que más bien ha de entenderse como la estética europea, que primero por la colonización y después a través de ciertos programas oficiales ha pretendido imponer sus lineamientos.

En la presente tesis se estudia primero el marco socio-económico y político de los tres países elegidos: México, Brasil y Argentina durante la primera mitad del siglo XX, haciendo énfasis en tres regímenes paralelos que se dan más o menos por la misma época en estos tres países: se trata de los gobiernos nacionalistas de Lázaro Cárdenas en México (1934-1940), de Getulio Vargas en Brasil (1930-1945 y de 1951-1954), y de Juan Domingo Perón en Argentina (1945-1955). Después del marco socio-político y económico, viene, en segundo lugar, una presentación de la relación dialéctica entre nacionalismo y universalismo; y a continuación, los antecedentes de esta relación en el siglo XIX. El cuarto capítulo está dedicado a un estudio detallado de la vida y obra de los tres compositores representativos: Carlos Chávez, Hector Villa-Lobos y Alberto Ginastera.

Al final de la tesis se hace un recuento de lo analizado donde se destacan los puntos en común que presentan las vidas y las obras de estos tres compositores, así como los puntos en común que exhiben los regímenes nacionalistas durante los cuales desarrollaron una parte muy significativa de su trabajo. Las diferencias que obviamente existen entre los tres países analizados, tanto en las condiciones económicas, políticas y sociales, como en las condiciones propiamente culturales dentro de las cuales el medio musical es el que en particular nos interesa, se manifiestan también en las obras de nuestros tres compositores. La coincidencia entre las características particulares de las obras y las características generales de los momentos

históricos vividos por cada una de las naciones correspondientes, demuestran la íntima relación que guardan los individuos con su sociedad, y la interrelación dialéctica de la parte con el todo.

## MARCO SOCIO - POLITICO Y ECONOMICO

### MEXICO

Como en todo el mundo occidental, en América Latina había prosperidad hacia 1890. El bienestar económico alcanza a muchas capas de la población en Argentina, y en cambio, en México y Brasil alcanza sólo a las capas superiores. La organización política daba la sensación de estabilidad; las instituciones se mantenían, y se respetaba por lo menos su forma. Ocurrían aquí y allá disturbios políticos pero se consideraba que eran rémoras de un pasado turbulento destinados a desaparecer. Con el bienestar económico habían surgido nuevos grupos en las sociedades americanas, se había formado una "clase media" que aspiraba a influir en la vida pública.

En México se inició, poco antes de 1910, el movimiento que habría de llamarse la Revolución, que tendría una honda repercusión y vastas consecuencias en toda América. Desde 1908 el pueblo mexicano daba señales de su voluntad de poner fin a la larga dominación de Porfirio Díaz, que duraba desde 1876, contándose como parte de ella los cuatro años (1880-1884) del presidente Manuel González. La administración de Porfirio Díaz fue pacífica, pero también suprimió las libertades públicas. Había comenzado con una orientación liberal, pero había terminado siendo un gobierno conservador. Ahora la "clase media" pedía el retorno de las libertades democráticas de Juárez y Lerdo de Tejada. La Revolución, en su fase inicial, triunfó en pocos meses -de noviembre de 1910 a mayo de 1911-, pero el gobierno que de ella surgió duró poco: fue derribado por la facción conservadora en febrero de 1913; la guerra civil persistió durante cinco años. Acabó -en términos generales- en 1917. Mientras tanto, a la reclamación de la "clase media" se había sumado la defensa del proletariado: la Revolución incorporó a sus

programas principios de origen socialista. Las reclamaciones del campesinado, por su parte, habían hallado voz en la rebelión de Emiliano Zapata, desde 1910, en una de las zonas dedicadas a la industria azucarera, el estado de Morelos. Y en 1916, en medio de la guerra civil, se redactó una constitución, promulgada al fin el 5 de febrero de 1917, cuando se cumplían exactamente sesenta años de la constitución de los tiempos de la Reforma.. La nueva Constitución contenía artículos que provocaron muchas discusiones, como el 3º, que establece el carácter socialista de la enseñanza oficial; el 27, que regula la propiedad de tierras y de aguas y declara exclusiva de la nación la propiedad de las minas y los yacimientos de petróleo; el 123, que determina los derechos de los trabajadores.

Aún cuando la Revolución mexicana ha sido calificada repetidas veces como esencialmente agraria, se ve al movimiento de 1910 como un levantamiento campesino y, en menor medida obrero, en contra de los abusos terratenientes y capitalistas extranjeros, es una interpretación parcial. Salvo algunas excepciones, puede decirse que los campesinos no dirigieron la lucha contra el régimen porfirista. Sus demandas fueron aplazadas y habrían de pasar muchos años antes de traducirse en realidades parciales. Una interpretación más satisfactoria llevaría a ver la Revolución como una lucha en la cual una fracción de una clase -los sectores medios marginados- estableció una alianza con ciertos grupos campesinos y pequeños grupos obreros para acabar con un régimen personalista, esclerotizado, que le negaba la posibilidad de participar en la vida pública. Los dirigentes revolucionarios terminaron por comprometerse en una redistribución de la propiedad rural recreando el ejido. Sin embargo, una vez que se ganó la lucha y que la etapa violenta de la Revolución quedó atrás, la urgencia de estos líderes por poner en práctica sus promesas disminuyó notablemente.

En 1920 Alvaro Obregón asume la presidencia y consolida el poder revolucionario. La experiencia había costado cientos de miles de muertos y diez años terribles para la economía mexicana.

Obregón y Calles, su sucesor desde 1924, habían llevado a cabo, aunque no con mucho entusiasmo, la reforma agraria y la distribución de tierras. "El presidente Alvaro Obregón había repartido más de un millón y medio de hectáreas; Plutarco Elías Calles más de tres millones; Emilio Portes Gil, en un corto plazo, entre los años de 1929 y 1930, había repartido más de millón y medio de hectáreas; Abelardo Rodríguez cerca de dos millones, hasta llegar al general Lázaro Cárdenas, que realizará el más amplio reparto de tierras, cerca de dieciocho millones de hectáreas." (1) Sin embargo, "los 7.6 millones de hectáreas repartidas desde el fin de la guerra civil hasta 1934, no pusieron fin al latifundio como unidad central del sistema de producción agrícola. Al concluir Abelardo Rodríguez su período, la Revolución apenas había puesto en manos de los campesinos, que supuestamente la hicieron, el 15 % de la superficie cultivada." (2)

Por otro lado, el artículo 27 tampoco fue aplicado y a las compañías extranjeras se les garantizaron sus propiedades y sus concesiones petrolíferas.

La precaria estabilidad política que había existido después de la Revolución, se rompió de nuevo en 1926, durante la presidencia de Calles, al enfrentarse violentamente la Iglesia y el Estado. La Iglesia había perdido mucho poder desde la segunda mitad del siglo XIX, pero durante el porfiriato lo recuperó en parte. Las relaciones entre Iglesia y Estado fueron sacudidas por la Revolución pero, principalmente, por la Constitución de 1917, que reafirmó y aumentó las disposiciones anticlericales de la Constitución de 1857. Durante la presidencia de Obregón las relaciones fueron tensas, pero durante el gobierno de Calles la crisis se agravó llegando a decretar las autoridades

eclesiásticas -por una serie de medidas del gobierno de cerrar conventos y deportar sacerdotes extranjeros-, la suspensión del culto, el 31 de julio de 1926. El efecto de esta medida fue traumático para una capa muy amplia de la población, particularmente rural, ya que en las ciudades los servicios continuaron de una manera más o menos clandestina. No se hizo esperar la rebelión armada, la Guerra Cristera, dirigida por la Liga Nacional de la Defensa de la Libertad Religiosa. Las fuerzas cristeras, "calculadas en 12 mil hombres para 1927 y en 20 mil para 1929."(3) no fueron aplacadas sino hasta 1929 mediante la intervención de Portes Gil. Como resultado la Iglesia accedió a reanudar los servicios religiosos, así como la rendición del ejército cristero.

Uno de los últimos actos de Calles en 1928 -y uno de los más trascendentales para la institucionalización del sistema político post revolucionario- fue la creación de un partido que agrupaba a todas las corrientes de la heterogénea coalición gobernante: el PNR (Partido Nacional Revolucionario. La decisión oficial fue tomada para paliar, en cierta forma, la crisis provocada por el asesinato de Obregón -ocurrido el 17 de julio de 1928-, que había sido reelegido, pero además tuvo un propósito a más largo plazo. En su informe al Congreso, el 1º de septiembre de 1928, Calles señaló que "era preciso concluir ya con la etapa caudillista e iniciar la construcción de un mecanismo que permitiera resolver pacíficamente la sucesión presidencial. El nuevo partido constituía el primer paso."(4) Pero ni la creación del PNR, ni la actitud conciliadora de Calles pudieron evitar que la crisis producida por la desaparición de Obregón se resolviera en paz. Las subsiguientes presidencias hasta 1934: Emilio Portes Gil (1929-1930), Pascual Ortiz Rubi (1930-1932), y Abelardo Rodríguez (1932-1934), fueron sumamente turbulentas.

El movimiento obrero creció al amparo del gobierno. Este programa trajo como resultado un apoyo popular considerable al gobierno el cual se canalizó a través de dos nuevas e importantes instituciones: la Confederación Nacional Campesina (CNC) y la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM). Cárdenas dio un fuerte apoyo a la organización sindical, destinada a reemplazar a la que había desembocado en la jefatura de Morones y otros jefes desprestigiados por la corrupción: la CROM (Confederación Regional Obrero Mexicana), que había sido la organización laboral más fuerte durante los años 20; contra ellos, Cárdenas apoyó a la CTM, cuyo jefe, Vicente Lombardo Toledano, "no ocultaba la simpatía que en el plano internacional tributaba a la URSS." (14)

Las reformas políticas de Cárdenas se manifestaron en las legislaciones laborales, pero sobre todo en el sector rural; Cárdenas aceleró el ritmo de la repartición de latifundios, multiplicó los ejidos y las pequeñas explotaciones individuales, afectando a poco menos de 20 millones de hectáreas. "En 1930, las propiedades ejidales constituían apenas el 13 % de las tierras cultivables en México; para 1940 este porcentaje ascendía a 47 %, y casi la mitad de la población rural dependía del cultivo de tierras ejidales." (15)

Pero si la reforma agraria afectó las relaciones entre México y las potencias metropolitanas -sobre todo Estados Unidos, con quien se daba la mayor parte del intercambio comercial-, más aún iba a afectarlas el avance del nacionalismo económico con la expropiación petrolera del 18 de marzo de 1938. La industria petrolera había tenido un desarrollo acelerado e ininterrumpido durante la década de la lucha civil. "Su producción se inició en 1910 con 10 mil barriles anuales, aumentó a 123.3 millones en 1921." (16) Toda esta producción provenía de los yacimientos del Golfo de México que empezaban a dar señales de agota-

riente y a ser invadidos por aguas saladas. La búsqueda de otros depósitos resultó infructuosa, y así sobrevino un rápido descenso. "En 1932 se llegó al punto más bajo, con sólo 32 millones de barriles." (17) México fue desplazado fácilmente como productor de petróleo por los descubrimientos de los yacimientos de Medio Oriente y Venezuela.

Hasta 1938 la industria petrolera había estado bajo un control absoluto del capital extranjero y dominado por unos cuantos grandes consorcios. Las tres compañías sobresalientes eran: la Standard Oil Co., la Royal Dutch-Shell y la Sinclair Oil Corporation. Las pequeñas empresas tuvieron que depender de este grupo de gigantes para la comercialización de su producto. "Fue el capital norteamericano el que predominó durante la primera parte del período, pero en los años 30 su participación había disminuido, y de representar el 61 % en 1921, pasó al 53 % en 1934 y a menos del 30 % en 1937." (18)

Aunque el pago de impuestos petroleros llegó a representar una parte sustancial de los ingresos federales, su relación con el valor total de la producción estuvo muy lejos de las proporciones que hoy se acostumbra. Dependiendo de la fuente "se calcula que los impuestos pagados a México por las empresas petroleras representaron en el mejor de los casos el 21 % de sus utilidades y en el peor sólo el 5 %." (19). Ante este panorama Cárdenas realizó la expropiación petrolera a las compañías extranjeras. Como resultado Inglaterra rompió relaciones con México y la reacción de venganza por parte de Estados Unidos se hacía esperar en toda América Latina. Aunque este país, con su política de "buena vecindad" y ante la amenaza Nazi-fascista, no podía romper relaciones con México, sus represalias se aplicaron en sanciones económicas. "México no sólo perdió sus mercados petroleros tradicionales, sino que el gobierno norteamericano suspendió las compras de plata mexicana, que era uno de los renglones de exportación más

importantes." (20) Las presiones económicas no sólo quedaron confinadas a estos renglones, sino que aumentaron al negársele a México sus solicitudes de crédito hechas a instituciones norteamericanas públicas o privadas.

Lázaro Cárdenas tenía la conciencia de que era el momento coyuntural para realizar la expropiación ya que en el aspecto interno contaba con el apoyo innegable de los sectores populares, y porque en el aspecto externo Estados Unidos tenía enfocados todos sus intereses y capacidad en la guerra y necesitaba con México una frontera pacífica que estuviera de su lado en los momentos difíciles. Cárdenas consideró que se presentaba "la gran oportunidad de librarse de la presión política y económica que han ejercido en el país las empresas petroleras que explotaban, para su provecho, una de nuestras mayores riquezas, como es el petróleo, y cuyas empresas han estorbado la realización del programa social señalado en la Constitución política." (21) Esta actitud fue aplaudida calurosamente por el resto de los países latinoamericanos y Cárdenas adquirió un prestigio enorme.

El apoyo a los obreros, la reforma agraria, la creación de las organizaciones populares, el énfasis en una educación de corte socialista basada en el materialismo histórico, y otros elementos, contribuyeron a dar por primera vez un contenido real a la demagogia oficial, que proclamaba como objetivo de la Revolución la construcción de una democracia de trabajadores. Las metas se redefinieron: "México debía evitar los enormes costos sociales que acarrea la industria clásica. Su proceso de modernización se haría teniendo como base la creación de nuevas comunidades agrarias, más un complejo industrial descentralizado subordinado a aquellas y que de preferencia tomaría la forma de cooperativas." (22) Exactamente cómo se construiría y funcionaría este sistema económico, nunca fue puesto en claro, y el plan mismo nunca llegó muy lejos.

importantes." (20) Las presiones económicas no sólo quedaron confinadas a estos renglones, sino que aumentaron al negársele a México sus solicitudes de crédito hechas a instituciones norteamericanas públicas o privadas.

Lázaro Cárdenas tenía la conciencia de que era el momento coyuntural para realizar la expropiación ya que en el aspecto interno contaba con el apoyo innegable de los sectores populares, y porque en el aspecto externo Estados Unidos tenía enfocados todos sus intereses y capacidad en la guerra y necesitaba con México una frontera pacífica que estuviera de su lado en los momentos difíciles. Cárdenas consideró que se presentaba "la gran oportunidad de librarse de la presión política y económica que han ejercido en el país las empresas petroleras que explotaban, para su provecho, una de nuestras mayores riquezas, como es el petróleo, y cuyas empresas han estorbado la realización del programa social señalado en la Constitución política." (21) Esta actitud fue aplaudida calurosamente por el resto de los países latinoamericanos y Cárdenas adquirió un prestigio enorme.

El apoyo a los obreros, la reforma agraria, la creación de las organizaciones populares, el énfasis en una educación de corte socialista basada en el materialismo histórico, y otros elementos, contribuyeron a dar por primera vez un contenido real a la demagogia oficial, que proclamaba como objetivo de la Revolución la construcción de una democracia de trabajadores. Las metas se redefinieron: "México debía evitar los enormes costos sociales que acarrea la industria clásica. Su proceso de modernización se haría teniendo como base la creación de nuevas comunidades agrarias, más un complejo industrial descentralizado subordinado a aquellas y que de preferencia tomaría la forma de cooperativas." (22) Exactamente cómo se construiría y funcionaría este sistema económico, nunca fue puesto en claro, y el plan mismo nunca llegó muy lejos.

Desde que Cárdenas nacionalizó las compañías petroleras la preponderante importancia asignada a la industria produjo un descenso en la cantidad de tierras repartidas. "A medida que se ampliaban las oportunidades urbanas y crecía la presión demográfica, el ímpetu original del agrarismo probó ser insostenible." (23) Esto debido a que durante el proceso de industrialización la función del ejido consistió en cubrir las necesidades de un grupo reducido de campesinos, mientras que por otro lado se favorecía una agricultura más dinámica que pudiera cubrir mayormente la alimentación de una de las poblaciones de más rápido crecimiento en el mundo. "En 1940 las actividades primarias contribuyeron a su formación con apenas 23.9 %. Esta baja se debió tanto a un rápido desarrollo industrial como al lento crecimiento de la producción agrícola." (24)

El Estado se transformó en uno de los principales apoyos para la industrialización. La compañía de petróleo PEMEX, creada para administrar la explotación petrolera, fue el ejemplo más temprano de una política de inversiones públicas en la producción destinada a continuarse en sectores industriales cada vez más amplios. El caso más patente es el de Financiera Estatal que "llegaría a realizar el 40 % de las inversiones industriales en la etapa que se abre en la década de los 40 y a dominar, por lo tanto, de un modo que no tiene par en Latinoamérica, el sector secundario en expansión." (25) Se crearon también el Banco Nacional Hipotecario, el Urbano y de Obras Públicas, que se encargó de financiar una serie de proyectos de construcción de caminos y obras de infraestructura estatales y municipales. En 1939 se creó el Banco Nacional de Comercio Exterior, a fin de promover la exportación. Al Banco Nacional de Crédito Agrícola, creado por Calles, se sumó el Banco Nacional de Crédito Ejidal en 1939, para hacer llegar el crédito a los grupos ejidales que no

contaban con un respaldo económico adecuado. "En 1939 y 1940 más del 90% del crédito oficial a la agricultura fue canalizado a través de esta institución."(26)

La reforma agraria durante la etapa cardenista fue el principio del fin de la hacienda y de toda una forma de vida rural cuyas raíces se remontaban a la época colonial. Sin embargo, aunque profunda, la reforma agraria sólo modernizó parcialmente al campo mexicano. "La idea de un México orientado principalmente hacia el campo y bajo un sistema que beneficiara sobre todo a la masa campesina, que evitara la explotación del campo por la ciudad, desapareció con el fin del régimen cardenista."(27) Cuando Avila Camacho asumió la presidencia en 1939, tuvo que aceptar la continuación del reparto agrario. En 1940 se elaboró un Plan en el que estaban representadas diferentes tendencias. "Se admitió que el ejido, de preferencia el colectivo, sería la base de la economía agrícola, sin implicar la desaparición de la pequeña propiedad."(28) Sin embargo, el Plan no sería puesto en práctica. Si bien el reparto agrario había de continuar, el ejido no llegó a ser la base de la explotación agrícola como se había previsto, y la idea del ejido colectivo casi se abandonó. Más bien se apoyó a la pequeña propiedad y a la concentración de tierras en manos de particulares. "En 1940 coexistía el ejido con la pequeña propiedad y la gran propiedad. Esta coexistencia se afirmó después de 1940, lo que dió seguridad a un sector empresarial importante que decidió volver a invertir en esa actividad."(29)

Sin embargo, el desarrollo de la economía mexicana a partir de 1940 es un proceso que llevó al país de una economía predominantemente agrícola a una industrial. México entró entonces en una etapa de desarrollo económico basado en la sustitución de importaciones, propiciado en gran medida por la Segunda Guerra Mundial. Aunque inicialmente se apoyó en el capital nacional, con el paso del tiempo la participación del capital extranjero volvería a crecer.

La historia de los cambios ocurridos en México, a partir de 1940, es básicamente la historia del desarrollo de una base industrial moderna con todas las consecuencias características de este tipo de procesos: supeditación de la agricultura a la industria, incremento en la urbanización, aumento del sector terciario, etc.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Zea, Leonoldo.  
Dialéctica de la Conciencia Americana.  
Alianza Editorial Mexicana, México 1976. pág. 181.
- (2) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Veyer, Lorenzo.  
La Encrucijada.  
El Colegio de México, Mex, 1976. pág. 134.
- (3) IBIDEM.  
pág. 119.
- (4) MEXICO: 50 AÑOS DE REVOLUCION.  
Fuentes Díaz, Vicente.  
Partidos y Corrientes Políticas.  
Fondo de Cultura Economica, México 1963. pág. 341.
- (5) IBIDEM.  
Lobato López, Ernesto.  
El Petróleo en la Economía.  
F.C.E. pág. 77.
- (6) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Op. Cit. pág. 127.
- (7) IBIDEM.  
pág. 127.
- (8) IBIDEM.  
pág. 127.
- (9) IBIDEM.  
pág. 127.
- (10) IBIDEM.  
pág. 128.
- (11) Romero, José Luis.  
Latinoamérica: las ciudades y las ideas.  
Siglo XXI Editores, México 1976. pág. 322.
- (12) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Op. Cit. pág. 141.

- (13) Halperin Donghi, Tulio.  
Historia Contemporanea de América Latina.  
Alianza Editorial, Madrid, 1977. pág. 401.
- (14) IBIDEM.  
pág. 401.
- (15) MEXICO: 50 AÑOS DE REVOLUCION.  
Loredo Goytortúa, Joaquín.  
Producción y Productividad Agrícolas.  
F.C.E. pág. 20.
- (16) IBIDEM.  
Lobato López, Ernesto.  
Op. Cit. pág. 78.
- (17) IBIDEM.  
pág. 78.
- (18) IBIDEM.  
pág. 79.
- (19) IBIDEM.  
pág. 79.
- (20) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Op. Cit. pág. 164.
- (21) ~~Z&X&X&X&X&X~~ Meyer, Lorenzo.  
Los límites de la política cardenista: la presión externa.  
Revista de la Universidad de México, vol. xxv, No. 9, mayo 1971.
- (22) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Op. Cit. pág. 161.
- (23) Ionescu, Guita y Gellner, Ernest.  
Populismo, su significado y características nacionales.  
América Latina.  
Amarrotu Editores, Buenos Aires, 1969. pág. 65.
- (24) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Op. Cit. pág. 169.
- (25) Halperin, Donghi, Tulio.  
Op. Cit. pág. 402.
- (26) HISTORIA GENERAL DE MEXICO. TOMO IV.  
Op. Cit. pág. 170.
- (27) Meyer, Lorenzo.  
Revista de la Universidad de México. Op. Cit.
- (28) IBIDEM.
- (29) IBIDEM.

## VARCO SOCIO - POLITICO Y ECONOMICO

### BRASIL

En la penúltima década del siglo pasado, se llevaron a cabo en Brasil una serie de cambios radicales: en 1888 quedó abolida una forma social y económica heredada de la Colonia: la esclavitud. Un año después, en 1889, se puso fin al Imperio del nieto del último rey de Portugal, a que estuvo subordinado Brasil, abriéndose una nueva etapa: la República, que duraría hasta 1930.

La República puede dividirse en dos períodos: el primero, que duró apenas algunos años, y que se caracterizó por la promoción de la industria en Brasil; y el segundo período, que se caracterizó por el control de la oligarquía, el latifundio y la banca extranjera sobre la vida nacional.

En el primer período republicano, las clases medias urbanas provenientes del comercio nacional, la burocracia civil y militar, las profesiones liberales y la población asalariada, que hasta entonces no habían tenido ninguna participación directa en la política, pudieron ascender al poder. Por la acción de estos nuevos grupos sociales, de entre los cuales los militares desempeñaron el papel principal, "Los diez primeros años de vida republicana patentaron un serio esfuerzo de la burguesía nacional para utilizar el aparato estatal en beneficio del progreso y de la liberación económica de Brasil."(1) Se dió un fuerte impulso a la industria y se permitió la instalación de "452 industrias nuevas con una inversión que alcanzaba el 50 % del total de las inversiones realizadas hasta 1889."(2)

Hubo, sin embargo, intereses, internos -por parte de la oligarquía terrateniente- y externos, -del imperialismo inglés-, que reaccionaron fuertemente contra el intento de hacer de Brasil un país industrial; entonces sobrevino, con José Prudente de Moraes (1894-1898), el segundo

período de la República. Este período se caracterizó por ser "...una República aristocrática, donde la mayoría del pueblo está excluido del proceso político. Un sistema electoral restringido, indirecto, que permite que los poderes sean integrados por combinación de minorías y que la Presidencia de la República sea acordada, en forma alternada, a los representantes de los dos principales estados brasileños: Minas Gerais y San Pablo."(3) En este período, la oligarquía, el latifundio, y la banca extranjera asumieron, de hecho, el control de la vida brasileña. Trataron de expulsar a los representantes de la clase media, que detentaban el poder durante el primer período de la República, para instalar en él a las viejas oligarquías, que habían reforzado su unidad ante el peligro de transformaciones más profundas.

El capital financiero internacional pasó a disponer de un amplio margen de seguridad dentro del país. Se puede decir que, casi en su totalidad, el transporte y la distribución del café, principal producto de exportación brasileña, así como su industrialización, estuvieron siempre dominados por el capital extranjero. Obviamente las ganancias fueron casi en su totalidad para esos mismos grupos financieros internacionales.

En el plano interno, la nueva orientación quedó definida por la llamada "Política dos Governadores", que consistía en "... entregar cada estado de la federación a las oligarquías locales, como "fazendas" privadas; dentro de los límites estatales, las oligarquías gozaban de completa libertad de acción y el poder central sólo intervenía para atender sus solicitudes."(4)

Fue un período en el cual se detuvo casi en su totalidad el desarrollo industrial. Sin embargo, y debido a la Primera Guerra, la producción industrial se incrementó. "Entre 1915 y 1919, surgieron cerca de seis mil nuevos establecimientos industriales y se inició la sustitución

de la importación de bienes de consumo no duraderos por productos de fabricación local."(5) Y aunque la oligarquía no propiciaba la industrialización, hubo otros factores que la favorecieron, entre ellos, la abundancia de mano de obra. Al igual que Argentina, Brasil favoreció, desde mediados del siglo XIX, la inmigración europea, de tal manera que; "entre 1861 y 1870 había entrado un término medio de 9,500 inmigrantes por año. Sólo después de abolida la esclavitud, -y por esto mismo, pues ella constituía un obstáculo para el trabajo libre-, fueron creciendo las entradas de inmigrantes, alcanzando a 112,500 por año en la década de 1891 a 1900."(6) La inmigración siguió aumentando en las décadas que siguieron en tal proporción que "Entre 1889 y 1930, solamente para el estado de San Pablo el gobierno permitió la entrada de cerca de dos millones de trabajadores extranjeros."(7)

En 1926 Washington Luis Pereira de Souza asumió la presidencia de la República representando el apogeo de los intereses latifundistas, en especial, el de los cafetaleros de San Pablo. Durante su presidencia hubo fuertes desajustes en el país. En el aspecto político se empezó a sentir una inquietud que reemplazó la aparente tranquilidad que reinaba bajo el dominio absoluto de las oligarquías. El descontento encontró frecuentemente nuevas formas de expresión. Como la salida electoral estaba bloqueada, fueron comunes los motines militares. Surgió entonces el movimiento conocido como el "tenentismo", en donde un grupo de jóvenes oficiales hicieron agitación en los cuarteles y promovieron una sucesión de levantamientos en todo el país; en 1922 en la capital; en 1924, en San Pablo y en 1926 en Río Grande del Sur.

En el aspecto económico también se empezó a ver el colapso de toda una estructura económica: "mientras la producción media del café llegaba, entre 1927 y 1929, a casi 21 millones de bolsas, la exportación

apenas superaba los 14 millones. En el año de 1929 la disparidad era impresionante: la producción llegó a 29 millones y la exportación no alcanzó los 14 millones. Las reservas de oro de Brasil llegaban en septiembre de 1929, a más de 31 millones de libras; en diciembre habían desaparecido."(8)

Aunque el colapso de la economía brasileña surgió en gran medida de la estructura económica interna ésta se vio especialmente afectada, al igual que todas las economías dependientes, por la Gran Depresión de 1929.

El presidente, Washington Luis Pereira de Souza, en lugar de tomar partido por una política más moderada, impuso como candidato para la presidencia, en 1930, a Julio Prestes, que seguía una política semejante, en contra de su Ministro de Hacienda, Getulio Vargas, quien realmente había ganado las elecciones. Ante el temor de que se consumara el fraude electoral, Vargas, apoyado por jóvenes oficiales del ejército y algunos partidarios suyos, se levantó en armas en contra del gobierno federal, derrocando a Pereira de Souza y quebrando, de esta manera, la sucesión de presidentes oriundos de San Pablo y de Minas Gerais.

El "tenentismo", junto con el gobierno de Vargas, se apoyó en las clases medias y supuso "... que el establecimiento de la verdad electoral, el acatamiento de la voluntad popular, burlada hasta entonces, y la moralización de la justicia y la administración, bastaban para dar al país las condiciones que determinarían su grandioso desarrollo."(9)

Las transformaciones económicas, que aspiraban a hacer de Brasil una nación industrial, no se podían realizar de un día para otro, sobre todo cuando los viejos privilegios subsistían. La necesidad de mantener la producción del café, que era prácticamente la única fuente

de divisas extranjeras, condujo al gobierno a efectuar ciertos acuerdos con los latifundistas.

El primer período del gobierno de Vargas fue un instrumento de conciliación de intereses y correspondió a un "período de transición; durante el cual la burguesía industrial tratará de establecer su hegemonía." (10) Por un lado los sectores económicos tradicionales recibieron ayuda del Estado que les permitió sobrevivir y, por otra, la industria fue apoyada por un conjunto de alicientes favorables que no implicaron de inmediato transformaciones profundas del sector tradicional. Los obreros también fueron favorecidos por un conjunto de reglamentaciones: "A los obreros de las ciudades se les ofrecía una reglamentación de las condiciones de trabajo, como lo prueban los acuerdos de salarios realizados con la ayuda del gobierno y la promulgación de la legislación del trabajo." (11)

Cabe recordar que el gobierno de Vargas se desarrolló en momentos en que el imperialismo estaba en su fase de retroceso; el período que va desde la gran crisis económica de 1930 hasta la Segunda Guerra. "El Brasil de Getulio Vargas, como el México de la revolución de Lázaro Cárdenas, se encuentran situados frente a la coyuntura histórica que ofrecían los Estados Unidos sufriendo la gran crisis económica y una Europa ya amenazada por el nazi-fascismo y por el comunismo que se institucionalizaba en la URSS y trataba de extenderse entre los grupos sociales marginados en Europa y América." (12)

Todas las grandes potencias estaban preocupadas en rehacer su economía, en prepararse para la guerra o en hacerla, por eso no poseían el tiempo ni los medios para preocuparse demasiado de sus países satélites. Esto permitió estimular el desarrollo económico y afianzar la economía de los países que intentaban independizarse de un sistema en crisis.

En el aspecto político Vargas tuvo que someterse a una doble presión: la del comunismo, al tener que sofocar a fines de 1935 el levantamiento que tenía por jefe a Luis Carlos Prestes, uno de los más populares entre los "tenientes" de diez años antes; y la del fascismo, que se observó en un movimiento llamado "integralista", al mando de Plinio Salgado, que empezó a ser perseguido por el gobierno hacia 1937. Para responder a esta amenaza fascista, y para evitar la lucha por la sucesión presidencial, el propio Vargas asumió un mitigado fascismo en el Golpe de Estado de 1937 en el que proclamó el llamado "Estado Novo" y se convirtió en dictador. La transformación del régimen en dictadura tuvo un doble objetivo: "el de reducir la presión de los grupos regionales, cuya influencia hubiera ido en aumento si el sistema electoral se hubiera mantenido sin cambios; el de contener el movimiento popular urbano, que trataba de volverse más poderoso y radical a pesar de las concesiones que ya habían sido hechas a la clase obrera."(13) Concesiones como la limitación de la jornada de trabajo, la obligación del seguro social, las vacaciones pagadas, el salario mínimo y la estabilidad de empleos.

La dictadura de Vargas, al igual que la de Perón en Argentina, buscaba un equilibrio entre los diversos intereses de clase que integraban al Brasil. Permitió el enriquecimiento a cambio de garantías sociales, aunque fueran limitadas. "Vargas permite a los nuevos hombres de empresa que se enriquezcan, a cambio de que mantengan un conjunto de prestaciones, las cuales permitirán que el trabajador se transforme en el consumidor que toda industria necesita para existir."(14)

Vargas también toleraba la pluralidad de partidos, pero la decisión política siempre estaba en manos del dictador; Vargas lo era todo, y se consideraba como el único responsable del desarrollo nacionalista de Brasil. En la Constitución que aprobó en 1945, por la cual se

convirtió en dictador de la nación, esto quedó patente: "La nueva Constitución establece que no habrá más bandera, ni más himno, ni más armas y escudo que los brasileños. Ni más orden que el del Estado Nuevo" (15), del cual el propio Vargas se había autodesignado dirigente.

El "Estado Novo" de Vargas -así como el cardenismo y el peronismo-, debió cuidar que los intereses de los diversos grupos que formaban la sociedad mantuvieran su equilibrio, protegiendo a los grupos más débiles, fortaleciéndolos y haciéndoles justicia. Este equilibrio se mantuvo desde arriba creándose las instituciones necesarias para el mismo. Vargas no aceptó la existencia de la lucha de clases, todo lo contrario, consideraba que de su armonía, nacida de la atención estatal, resultaría una nación fuerte. "El Estado no quiere -decía Vargas-, no reconoce la lucha de clases. Las leyes laborales son leyes de armonía social." (16) El Estado era el encargado de mantener esta armonía. Armonía a la cual debían, también, someterse los intereses extranjeros, tesis que sostenían también el cardenismo y el peronismo. Vargas fundó el Banco Central, a través del cual, habían de ser vigiladas las inversiones extranjeras, aceptándose sólo aquellas que beneficiaran a la nación y participaran en su desarrollo. "Sólo los bancos centrales, expandiendo o contrayendo el volumen de la moneda -decía Vargas-, pueden atender, a un tiempo, el orden de las exploraciones o inversiones económicas y las fluctuaciones de los cambios internacionales." (17)

Sin embargo, para 1945, la crisis internacional había hecho sentir sus consecuencias en Brasil, frente a ellas, Vargas asumió una posición hostil hacia las potencias fascistas. Esta hostilidad se debía básicamente "al apoyo que Italia, y sobre todo Alemania, habían prestado al integralismo". (18) La hostilidad aumentó, sin embargo, desde que Estados Unidos se alineó contra el Eje. Durante esta etapa de su carrera,

Vargas buscó intensificar el acercamiento con la potencia del Norte, y Estados Unidos por supuesto buscaba la intensificación de las relaciones con Brasil, pero no a través de Vargas, a quien consideraban peligroso por las reformas socio-económicas que estaba realizando. Vargas también se dió cuenta de lo impracticable del "Estado Novo" por el descontento de ciertos sectores de mucho peso en el país, sobre todo de los militares, a quienes no les interesaba que Vargas siguiera en el poder. Ante esta situación, Vargas se apresuró a anunciar el retorno del constitucionalismo liberal. Sin embargo, sus adversarios -y los sectores del ejército que apoyaban ahora el constitucionalismo liberal-, desconfiaron de Vargas, pues lo creían capaz de confiscar en su beneficio el proceso de democratización que todos juzgaban inevitable. En 1945, un golpe militar, que contó con el beneplácito del embajador norteamericano, apartó a Vargas del poder y lo encorrendó al presidente de la Suprema Corte, que presidió el proceso electoral. En él resultó victorioso el Partido Social-Demócrata, fundado por Vargas para encuadrar una parte de sus partidarios; el general Dutra, candidato de ese partido, fue elegido nuevo presidente de Brasil.

Durante la presidencia de Dutra, la influencia que Estados Unidos tuvo sobre Brasil fue mucho más fuerte, debido al lugar que los norteamericanos habían conquistados durante la Segunda Guerra sobre el doble plano económico y político. "La caída del régimen -de Vargas- iba a ser seguida de la implantación de un sistema de dominación más perfecto y mejor adaptado a las transformaciones resultantes de la guerra." (19) A Estados Unidos no le convenía el proceso de "sustitución de importaciones" que se había estado llevando a cabo en Brasil durante el régimen de Vargas, a ellos lo que les interesaba era que ese país fuera un proveedor de materias primas. Las comisiones técnicas que

eran enviadas por Estados Unidos a Brasil insistían en la "vocación agrícola del país". Los periódicos brasileños, ligados con los norteamericanos, mostraban los inconvenientes que acarrearía abandonar esa "vocación" para construir un sector industrial importante: "había que buscar el origen de nuestros males en el retraso de nuestra agricultura, y lo que convenía hacer, entonces, era modernizarla sin tardanza." (20)

De esta manera, el desarrollo autónomo, esbozado durante el gobierno de Vargas, recibió un duro golpe, y los sectores industriales que pretendían independizarse de los grupos extranjeros vieron decaer sus esperanzas.

El retorno de Vargas a la presidencia, en 1951, significó una derrota para las fuerzas que habían conquistado el poder central, y que se sometieron a las exigencias de los centros de decisión extranjeros. Sin embargo, "tales fuerzas conservaban el control de la mayor parte del gobierno de los estados, así como el del Congreso Nacional, sin hablar del poder económico del que disponían." (21) El sector que apoyaba a Vargas, la burguesía nacional progresista, sólo representaba una pequeña fracción de los intereses implantados en el país.

La situación ya no era la misma, y la vuelta al sistema anterior topó con serias dificultades. "Tanto para el desarrollo de la estructura industrial, como para el funcionamiento de aquellas ya existentes -sector privado y empresas públicas- no se disponía de bienes de equipo. El gobierno de Dutra había agotado las reservas de divisas del país." (22) En consecuencia, las compras para la industria dependían de las exportaciones de los productos tradicionales, muy particularmente del café. Por lo tanto, la suerte de la industria brasileña se halló una vez más ligada a la existencia de los recursos extranjeros. Y precisamente fue el imperialismo el principal obstáculo para el

restablecimiento del tipo de política seguido entre 1930 y 1945, y que ya había sido condenado por el Golpe de Estado que depuso a Vargas. Frente a este obstáculo, el gobierno adoptó una política nacionalista más radical, tomando toda una serie de medidas en defensa de la economía nacional, como el establecimiento del monopolio de estado sobre el petróleo, y lanzó, por otra parte, una rigurosa campaña de denuncia pública de las maniobras de los intereses que lo combatían.

En respuesta a esta política, el imperialismo desencadenó una violenta campaña para desprestigiar a Vargas. Para esto, "se apoyó en los aliados que ya tenía en el país, pero también en las fuerzas que, sin estar directamente ligadas a sus intereses, se unieron a él por razones de política interior." (23) La campaña fue tan despiadada que condujo a Vargas al suicidio en agosto de 1954.

La muerte de Vargas marcó el fin de la hegemonía relativa de los sectores de la industria nacional que pretendían, con el apoyo del estado, dirigir el desarrollo capitalista del país. De entonces en adelante, esos sectores que se creían dominantes, fueron progresivamente eliminados o absorbidos por los grupos extranjeros, siendo reelegados a un segundo plano, mientras que estos últimos adquirieron la posición hegemónica.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Fuartado, Celso.  
Formación económica de Brasil.  
Fondo de Cultura Económica, México 1974, pág. 184.
- (2) IBIDEM.  
pág. 184.
- (3) Pinto, Pereira.  
Brave historia de Brasil.  
Ed. Feñedille, Buenos Aires 1971, pág. 72.
- (4) Werneck Sodre, Nelson.  
Evolución social y económica de Brasil.  
EUDEBA, Buenos Aires 1967, pág. 73.
- (5) Arraes, Miguel.  
Brasil: Pueblo y Poder.  
Ed. Era, México 1971, pág. 41.
- (6) Prado Caio, Jr.  
Historia económica de Brasil.
- (7) Arraes, Miguel.  
Op. Cit.  
pág. 42.
- (8) Werneck sodre, Nelson.  
Op. Cit.  
pág. 82.
- (9) IBIDEM.  
pág. 82.
- (10) Arraes, Miguel.  
Op. Cit.  
pág. 75.
- (11) IBIDEM.  
pág. 75.
- (12) Zea, Leopoldo.  
Dialéctica de la conciencia americana.  
Alianza Editorial Mexicana, México 1976, pág. 196.
- (13) Arraes, Miguel.  
Op. Cit.  
pág. 76.
- (14) Zea, Leopoldo.  
Op. Cit.  
pág. 200.
- (15) IBIDEM.  
pág. 198.

- (16) IBIDEM.  
Fás. 200.
- (17) IBIDEM.  
pág. 200.
- (18) Walperin Donghi, Tulio.  
Historia contemporánea de América Latina.  
Alianza Editorial, Madrid 1977, pág. 332.
- (19) Arraes, Miguel.  
Cn. Cit.  
pág. 76.
- (20) IBIDEM.  
pág. 77.
- (21) IBIDEM.  
pág. 77.
- (22) IBIDEM.  
pág. 77.
- (23) IBIDEM.  
pág. 78.

## MARCO SOCIO-POLITICO Y ECONOMICO

### ARGENTINA.

De 1870 a 1930 observamos que, al igual que Brasil, el poder interno dominante se encontraba en manos de la oligarquía terrateniente, que pretendía transformar a la Argentina de acuerdo a sus intereses políticos y económicos, insertando su economía en el mercado internacional y subordinándose a las limitaciones que la dependencia externa imponía. Su programa básicamente consistía en "...la inmigración masiva, la importación de capital extranjero para inversiones infraestructurales, la ocupación de toda la tierra disponible, la incorporación de la economía nacional a la economía de mercado y la integración de la economía nacional a la economía mundial mediante la modernización de la agricultura y la ganadería."(1)

El objetivo de la oligarquía era ofrecer productos agrícolas, a cambio de los cuales podía recibir productos industriales de las naciones más desarrolladas. Este intercambio se mantuvo sobre todo con Inglaterra, que por ese entonces era la primera potencia industrial del mundo. "El creciente interés del consumidor inglés por la carne vacuna argentina aseguró un firme mercado para este importante producto argentino de exportación por espacio de unas cinco décadas y cimentó durante el mismo lapso el bienestar del país."(2) Obviamente, los gastos que demandaba la explotación económica de la provincia argentina no podían ser solventados sólo por la oligarquía terrateniente del país. Este intentó conquistar para ello el apoyo adicional de círculos financieros extranjeros. "En parte se recurrió a empréstitos de bancos extranjeros, para los cuales el Estado argentino se presentaba como garante; en parte se cedieron las empresas de mayor envergadura -como por ejemplo la implantación de la red ferroviaria o la industria frigorífica- a compañías extranjeras, sobre todo

inglesas, en manos de las cuales permanecieron por espacio de décadas."(3)

Jorge Graciarana caracteriza este período como el de las "oligarquías monolíticas" o "nacionales de exportación". Estas habían podido ejercer el poder de manera tan consistente debido a la inexistencia de una competencia significativa por parte de cualquier grupo no oligárquico. Después de 1930 -para el mismo autor-, estas "oligarquías monolíticas" serán sustituidas por las "pluralistas" que, "...en lo esencial se caracterizan por la necesidad de incorporar a la estructura de poder nuevos grupos cuyo peso y presencia significan un serio desafío para la hegemonía oligárquica."(4)

El surgimiento de estos nuevos grupos se debió, en gran parte, a la inmigración intensiva que dio pie al inicio de una rápida expansión de los estratos medios. Esto tuvo lugar gracias a que "...con la inmigración continua había una constante renovación de los estratos inferiores -ya que la mayoría de los inmigrantes eran trabajadores agrícolas y pertenecían a esos estratos- tendientes a reemplazar el egreso producido por la movilidad ascendente."(5)

Por otro lado, la inmigración llevó a una acelerada urbanización del país. Gran parte de los recién llegados se establecieron directamente en Buenos Aires o se trasladaron a las demás grandes ciudades del Este argentino. Sólo un porcentaje relativamente pequeño buscó y encontró ocupación en el campo. "En 1914, más de la mitad de la población argentina vivía en ciudades con más de 20 mil habitantes. En 1947, esa cifra superaba los dos tercios. La mitad, es decir un tercio de la población total, se encontraba en el ámbito de Buenos Aires."(6)

Sin embargo, la raíz de toda la modificación de la composición de las clases sociales argentinas debemos buscarla en la década de los 30, es decir, inmediatamente después de la Gran Depresión de 1929. Esta crisis, al provocar la interrupción del comercio mundial originó en la Argentina toda una serie de estímulos que favorecían un nuevo

ciclo de industrialización. Las crecientes dificultades para colocar los productos tradicionales de exportación -carne vacuna y trigo- en el mercado europeo, depararon un repentino final al crecimiento hacia afuera de la economía argentina. Las divisas comenzaron a escasear y con ello se redujeron las posibilidades de importar productos industriales. Se producían así las condiciones para un crecimiento hacia adentro, es decir, para la gradual organización de una industria nacional. Había suficiente mano de obra, proporcionada por los sectores movilizados y desplazados de la población. Al mismo tiempo, las migraciones internas desplazaron a la inmigración externa, que se había detenido en 1930. En Argentina estaba sucediendo lo mismo que en el resto de Latinoamérica: el crecimiento demográfico desmesurado de las ciudades. "Desde mediados de la década de los 30 a la de los 50, la zona metropolitana de Buenos Aires recibió un flujo de casi 100 mil migrantes por año." (7) La industria de Buenos Aires y de algunas otras ciudades que estaban en franco desarrollo pasaron a absorber gran parte de la mano de obra disponible, y como consecuencia se empezó a suplantar la producción agropecuaria por la producción industrial. En la década de los 30, al igual que en toda América Latina, en Argentina se dieron transformaciones muy importantes: la urbanización, la estructuración de la clase obrera, el ascenso de la burguesía industrial y de las capas medias, que desde entonces pasan a ocupar un lugar de creciente importancia.

Durante esta etapa podemos distinguir en la Argentina dos clases de burguesía industrial: la primera se caracteriza por su vinculación con el capital extranjero, básicamente norteamericano, "El censo de 1935 ya apuntaba que más del 50% del total de las industrial, eran extranjeras." (8) y por su fuerte control del proceso productivo. Esta burguesía ligada al capital extranjero se enfocaba en la industria liviana desti-

nada a producir bienes de consumo.

La segunda burguesía era más amplia pero menos fuerte que la primera, y se hallaba concentrada en las industrias pequeñas. Este sector creció aún más después de la crisis de 1929, al generarse la pequeña y mediana industria nacional. "El censo de 1935 revela la existencia de este sector ya con alguna importancia. Al sobrevenir la Segunda Guerra su importancia crecerá ya que el conflicto mundial estimula la iniciación de nuevas industrias." (9) Esta burguesía industrial ligada al sector naciente, aún débil, tenía un objetivo: buscar la abolición de la dominación del capital extranjero para buscar un tipo de acumulación que desarrollara el capital nacional. Sin embargo, su fuerza no era aún suficiente, por lo que buscaría aliarse a otra clase con los mismos intereses de desarrollo: la clase obrera.

Otro factor importante durante la década de los 30 era el deterioro de las instituciones políticas, que se encontraban inmersas en una corrupción en aumento. Esta situación, aunada a los diferentes intereses de las clases en lucha, dió pie a la posibilidad, si no a la necesidad, de contar con un árbitro que dirimiera las cuestiones en juego. Este papel, como sabemos, le correspondió a Perón. "El Estado, o dicho de otro modo, Perón, apoyándose en diferentes sectores del Estado (durante la etapa de ascenso en el ejército y en la burocracia administrativa posteriormente), va a colocarse en una situación superior para funcionar como árbitro y buscar fundamentalmente la conciliación de intereses entre las diferentes clases sociales." (10)

Perón consideraba que el Estado no debía ser propiedad más o menos exclusiva de los grupos que poseyeran más fuerza en el momento, sino que el Estado debía ocupar una posición de radiador y estar, a la vez, por encima de ellos. Debía concedérsele un mayor peso propio, a fin de que pudiera actuar como factor de equilibrio en el ámbito social

y pudiera dar la tónica en la orientación de los procesos políticos y sociales.

En la fase inicial del peronismo le estuvo reservado al ejército el papel de aglutinador de la nueva alianza de clases. Al mismo tiempo, y debido a la capacidad de intuición del momento histórico, Perón se apropió de una conciencia colectiva y jugó el papel de líder carismático que las condiciones de esta alianza de clase deseaba.

Uno de los principales principios políticos de acción y estructuración contenidos en la ideología peronista que merece destacarse es el compromiso de solidaridad. "Perón expresó de modo muy claro su decisión de renunciar a las prácticas tradicionales al insistir permanentemente en el lazo de solidaridad que debía unir a todos los ciudadanos y a todos los grupos." (11) De esta manera, comprometía a la totalidad de las fuerzas sociales a una mínima consideración mutua y ponía límites al desmedido egoísmo de grupo. El principio de solidaridad, sobre todo, debía neutralizar la creciente tensión entre los distintos estratos de la sociedad, pues exigía a las clases acomodadas una mayor comprensión y disposición para apoyar a la masa de trabajadores desprovistos de medios. De esta manera, se generaron "nuevas responsabilidades y obligaciones para determinados grupos, y concedió a otros el derecho a expresar reclamos que hasta entonces habían debido callar." (12)

Antes de continuar, abriremos aquí un paréntesis para mencionar algunos antecedentes políticos del ascenso de Perón.

Juan Domingo Perón, nacido en 1895, ascendió rápidamente en su carrera militar. En 1930 participó en el Golpe de Estado contra Yrigoyen, y en 1943, junto con el GOU (Grupo de Oficiales Unidos) preparó un Golpe de Estado en contra del presidente Castillo. Este Golpe marcaría la entrada de los militares en la escena política argentina. Los principales objetivos de los militares al asumir el poder eran: "Haber profe-

sado un disgusto profundo frente a la corrupción de la administración civil y haber favorecido un régimen militar que daría a la Argentina una posición de hegemonía entre las naciones latinoamericanas."(13) Perón, en este nuevo gobierno, continuó en su carrera ascendente al ser nombrado Jefe de la Secretaría del Ministerio de Guerra y Titular del Departamento Nacional del Trabajo, que se convirtió en una Secretaría autónoma después de haber estado, hasta entonces, subordinada al Ministerio del Interior. Más tarde, Perón declaraba que la "intranquilidad social pertenece al pasado; el gobierno otorgaría su apoyo a los patronos cuando su política estuviera de acuerdo con las reglas de convivencia humana y garantizara sus derechos a los trabajadores."(14)

De este modo, habiendo llegado al poder a través de un cuartelazo, el GOU se presentaba como el ejecutor de una revolución social, ya que era un gobierno que se había pronunciado a favor de los trabajadores, y la nueva política era declarada oficial por el hombre que había tenido más contacto con el sindicalismo desde el Golpe de Estado de 1943: el coronel Perón. "Naturalmente que el proceso que con el tiempo va a llamarse peronismo estuvo vinculado a la ascensión de las masas trabajadoras nuevas en la lucha política de ese momento histórico."(15)

Mientras esto acontecía internamente, en el exterior, Argentina era blanco de violentas presiones, especialmente por parte del gobierno de Estados Unidos. "Las acusaciones de nazista al gobierno crecían en la medida en que éste rehusaba abandonar la neutralidad en el conflicto mundial."(16) Las presiones aumentaron cuando, en noviembre de 1943, Estados Unidos pasó a ejecutar un bloqueo económico a la Argentina. A raíz de esto, el presidente Ramírez se vio forzado, en 1944, a romper relaciones diplomáticas con Japón y Alemania, y sin embargo, un mes después fue obligado a renunciar. A pesar de esto, el furor de Estados Unidos no paró allí, sino que retiró a su embajador de Buenos Aires,

y exigió una actitud semejante de Inglaterra -la cual no aceptó ya que no estaba dispuesta a perder su fuente de aprovisionamiento de carne- y de los demás países latinoamericanos.

Ante la renuncia de Ramírez, el vicepresidente Edelmiro Farrell pasó a ocupar la presidencia desde febrero de 1944, y Perón la vicepresidencia, manteniendo las funciones de Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión. "La combinación de estos tres cargos fue fundamental; le permitieron granjearse un doble apoyo: del ejército y de las fuerzas del trabajo." (17)

A partir de este momento se inició un imperceptible cambio en las relaciones entre la Argentina y los Estados Unidos, merced a la influencia de Rockefeller y su política de "buena vecindad".

En febrero de 1945 se inaugura en México la Conferencia Interamericana Especial sobre Problemas de Guerra y de Paz, de la cual Argentina fue excluida. Sin embargo, una resolución anexa abrió la puerta al gobierno de Farrell: podía firmar también si declaraba la guerra a Alemania y a Japón. Por fin, en marzo de 1945, prácticamente al final de la Guerra, Argentina declaró la guerra a Alemania y a Japón. "De este modo los militares resultaban ser excelentes diplomáticos y extraían de una guerra simbólica todas las ventajas políticas imaginables después de haber disfrutado de una neutralidad próspera. Ni un solo argentino había derramado su sangre en las trincheras de Europa. El país heredaba varios miles de millones de dólares como saldo de su neutralidad." (18)

Mientras tanto, en el interior de Argentina, había ocurrido un Golpe de Estado el 6 de octubre de 1944. El gobierno de un modo general, y Perón, de manera específica, eran el blanco del descontento de las fuerzas conservadoras argentinas. El general Eduardo Avalos, encabezó el Golpe, y Perón fue obligado a renunciar a sus tres cargos en el

gobierno. Inmediatamente después fue puesto a bordo de una nave y conducido en secreto a la isla Martín García. Sin embargo, las vacilaciones y discordias de los golpistas permitieron consolidar sus fuerzas a Perón y a sus ayudantes sindicales y promover un apoyo popular. El Comité Central de la Confederación General del Trabajo (CGT) declaró la huelga general para el 18 de octubre. Y efectivamente, un día antes se inició la movilización popular, cuya base fueron las ciudades obreras de Berisso-Ensenada, Avellaneda, Lanús, Quilmes y La Plata, exigiendo la libertad de Perón. El papel central de la movilización estuvo a cargo de Eva Duarte, que, con ayuda de Cipriano Reyes, dirigente de los trabajadores de la carne, y del coronel Domingo A. Mercante, estrecho colaborador de Perón en la Secretaría de Trabajo, se convertiría en la heroína de los sucesos acontecidos ese día. Perón se casó con ella el 22 de octubre. El coronel quedó libre esa misma noche, 17 de octubre, y habló a sus partidarios desde la Casa Rosada, al lado del presidente Farrell. Había comenzado la era de Perón.

Perón fue lanzado a la candidatura por el Partido Laborista, creado por el dirigente sindical Cipriano Reyes. "La candidatura cuenta desde luego, con el apoyo de importantes sectores obreros de la capital y de el interior, así como de la Iglesia Católica." (19) Además también estaba apoyado por sectores de las capas medias, especialmente en las pequeñas ciudades del interior, en las cuales se incluyeron amplios grupos de la burocracia civil e importantes sectores del ejército, especialmente los oficiales jóvenes. Para éstos, sólo un movimiento político impulsado por los militares podía conducir al país a un desarrollo nacionalista. Según estos jóvenes oficiales, la necesidad de desarrollar una industria y abastecer económicamente todos los órdenes era imperiosa. Por eso, este grupo pasó a propugnar un proyecto global de desarrollo nacional que no podía tolerar la dominación

extranjera.

Perón, finalmente, después de una campaña electoral bastante violenta, asumió la Presidencia el 4 de junio de 1946 a los 50 años de edad.

La primera presidencia de Perón fue la consolidación de un proceso empezado en 1943 que buscaba la transformación de Argentina en una sociedad industrial moderna. "El régimen peronista se caracteriza por su intento de consolidar un capital autónomo basado en la industria por sustitución de importaciones." (20) Fue un fenómeno argentino pero que se emparentaba con otros de similar magnitud surgidos en América Latina a partir del decenio de los 30.

Perón estaba convencido de que la independencia económica era un requisito previo para la industrialización, por eso nacionalizó el Banco Central, símbolo del colonialismo en la Argentina. A continuación el país también se hizo cargo de los ferrocarriles británicos y franceses, los servicios telefónicos y de gas y ciertos elevadores de granos.

Las reformas peronistas obedecían a los intereses de la burguesía industrial nacional encaminados a desarrollar la industria, dinamizar la agricultura, extender la ayuda a los trabajadores, armonizar los intereses sociales, poner en manos de la burguesía industrial nacional - a través del Estado- algunos resortes básicos de la economía, acrecentar el mercado interno, y desarrollar una política externa más independiente.

Perón puso en manos del Estado sectores claves de la infraestructura, como los ferrocarriles, el gas y parte de la producción de la energía eléctrica y entregó también al Estado parte del comercio exterior. Logró organizar a los obreros en sindicatos controlados por el Estado. El nivel de vida del obrero mejoró sustancialmente, y por consecuencia se amplió el mercado interno, lo que vino a beneficiar directamente

a la burguesía industrial vinculada al desarrollo industrial interno.

Para asumir el control de la economía, Perón organizó el Instituto Argentino para la Promoción del Intercambio (IAPI). "Este organismo oficial otorgó al Estado un virtual monopolio sobre el comercio exterior." (21) A través de él se determinaba qué productos debían exportarse e importarse, quiénes serían los intermediarios y dónde debía comprar o vender la Argentina. El IAPI también poseía el monopolio sobre la adquisición de maquinaria agrícola e industrial. "Este crecimiento de poderío del Estado se reflejará, desde luego, en el campo económico, donde el aparato estatal va a ejercer funciones incluso como fuerza productiva." (22) Es decir, en lugar de limitarse a disciplinar y hacer respetar las normas de la actividad económica, el Estado actuó directamente como agente económico.

El control de Perón sobre la economía fue acompañado por restricciones políticas dirigidas a erradicar toda oposición. Cuando al principio de su mandato "...la Corte Suprema dió pruebas de excesiva independencia, se le instauró juicio político a sus miembros más recalcitrantes y, hacia 1949, todo el sistema de la justicia federal se había subordinado a las directivas peronistas." (23) Las universidades también fueron convenientemente expurgadas. "El nombramiento de interventores en 1946 dió como resultado el despido o la renuncia del 70 % del cuerpo de profesores. Sus reemplazantes se encontraban suficientemente comprometidos con Perón como para evitar cualquier oposición en dichas instituciones de tradición tan rebelde. Se neutralizó con eficacia el movimiento estudiantil. La prensa y la radio sufrieron restricciones y se les obligó al sometimiento." (24)

La visión del Estado para Perón era eminentemente paternalista. El Estado peronista veía en el trabajador la grandeza de la nación, y por eso actuó decididamente para protegerlo. "Esta es la orientación

regular de nuestra concepción del Estado: la concepción del Estado moderno donde el trabajo y la dignidad de cada trabajador han sido contemplados como un elemento fundamental en la formación de las fuerzas de la nacionalidad. Si el trabajador es el que construye y realiza, hay que respetarlo y dignificarlo y, además, cuidarlo, alimentarlo y llevarlo adelante, porque es, en síntesis, la grandeza de la nación." (25) De ahí que el peronismo encontrara en el proletariado su base política.

Ningún otro gobierno anterior en la historia argentina había prestado tanta importancia a los obreros, y ningún otro partido tampoco había llegado a representar sus intereses en tales magnitudes. Los trabajadores le debían todo a Perón, éste era su líder, y empleó el movimiento sindical para su conveniencia. El gobierno reformó los requisitos funcionales del sindicalismo para mantenerlo dependiente del aparato estatal y limitarlo a las finalidades de la política peronista. Los obreros se encontraban unidos en la CGT (Confederación General del Trabajo), que Perón había controlado desde sus días al frente de la Secretaría de Trabajo. "En 1953, dirigida por un secretariado de cinco personas de probada fidelidad peronista, la CGT afirmaba contar con unos 800 mil afiliados, es decir, un 60 % de los obreros argentinos." (26)

En el momento del ascenso peronista, en 1943, desde el punto de vista económico, la producción industrial ya predominaba sobre la agrícola-ganadera. Esto en gran medida se debió a la Segunda Guerra, ya que a la disminución de las exportaciones de granos a Europa correspondió el crecimiento industrial dentro del esquema de sustitución de importaciones. En consecuencia, se importaba menos: "En 1943 se importaba menos de un tercio del volumen importado en 1937." -Y además, también, para el mismo año, Argentina logró producir- "el

80% de los productos que el país consumía, con lo que Argentina obtenía un superavit jamás alcanzado en la historia de su balanza de pagos: más de mil millones de pesos."(27) Sin embargo, aunque Argentina era un país potencialmente rico, revelaba en todos los aspectos de su vida una situación de dependencia: los monopolios ingleses dominaban el transporte interno y el aprovisionamiento de energía. Los monopolios norteamericanos y alemanes, la producción de energía y manufacturas. Dos monopolios europeos controlaban la exportación de granos, y los frigoríficos ingleses y alemanes la de carnes. El régimen de Perón atacó todos estos factores de estrangulamiento de la economía argentina. "El proyecto de desarrollo nacional autónomo, la modernización de las estructuras capitalistas, los beneficios dados a la clase obrera, la política de armonía social, obedecen a este espíritu reformista."(28)

En un mundo dividido entre dos ideologías antagónicas, el comunismo y el capitalismo, Perón se declaró partidario de una tercera posición -que más adelante se llamará Justicialismo-, que encarnaba los elementos más rescatables de aquellas sin caer en sus excesos. Lo que Perón denominó su "Tercera Posición", no era un rechazo del capitalismo a secas, sino al capitalismo de explotación escueta y voraz. "Es preciso suprimir la economía de explotación, reemplazándola por una economía social en la que no haya explotadores ni explotados y donde cada uno reciba la retribución justa de su capacidad y de su esfuerzo. El capital debe de estar al servicio de la economía y no como hasta ahora ha sucedido que nuestra economía estaba al servicio del capitalismo internacional."(29)

Sus críticas al capitalismo voraz eran originadas, en gran medida, por su temor al comunismo. El capitalismo que había abusado de la propiedad y que insistía en una explotación despiadada, era el culpable del surgimiento del comunismo. "Sin la explotación exagerada del antiguo

régimen capitalista, no se hubiera llegado al comunismo. Esta es la causa y el comunismo el efecto, y para suprimir el efecto hay que suprimir la causa."(30) Así, se puede concluir que la "Tercera Posición" es el nombre que Perón da a su proyecto nacional autónomo que configura claramente una visión neocapitalista: "Yo no soy partidario ni del régimen capitalista de explotación ni, menos aún, del régimen comunista. Yo soy partidario de otra posición que nosotros llamamos Tercera Posición."(31)

Sin embargo, y pese a su proyecto nacional autónomo, Perón no logró montar una industria de base, por un lado, y por otro, "no nacionalizó ningún establecimiento o empresa norteamericana, ni la industria de la carne, ni la de la lana, y tampoco afectó los poderosos monopolios eléctricos."(32) En efecto, a medida que el tiempo iba deteriorando el inicial proyecto peronista, el gobierno fue cediendo ante los monopolios extranjeros y ante las clases dominantes argentinas. Es verdad que el gobierno hizo nacionalizaciones, pero éstas fueron exclusivamente de capital británico y alemán. Los intereses monopolistas, especialmente los norteamericanos, no fueron tocados. Perón tampoco abocó a resolver el problema del petróleo. Pese al ejemplo mexicano, "donde la producción de los primeros diez años costó los gastos de la nacionalización,"(33) y pese a la existencia de condiciones favorables para ello, en ningún momento el gobierno peronista manifestó intención alguna de nacionalizarlo. Por otra parte, hay que añadir aún, que Perón respetó asimismo los frigoríficos de capital extranjero. De hecho, "ningún intento revolucionario podía emprenderse sin que tocara, de paso, a sus proveedores, es decir, a los ganaderos, el centro mismo de la oligarquía argentina."(34) Y si esta fue la que logró finalmente derribar al régimen peronista, fue precisamente porque Perón había dejado intacta la propiedad territorial oligárquica. De hecho, el peronismo no produjo

cambios de fondo en las estructuras económicas. La supervivencia de las viejas estructuras significaba, para la oligarquía, preservar su hegemonía de poder. Es cierto, que en 1945, a la oligarquía se le había expropiado el poder político y se le había imprimido al Estado una orientación nacional. Pero este inicio del movimiento peronista tomó otros rumbos, en la medida en que la estructura agrícola y comercial de la vieja Argentina había permanecido intacta. A partir de ahí, "...la inmovilización creciente del movimiento peronista en función de la búsqueda obsesiva de la "lealtad" y la crisis de los partidos populares no hicieron más que configurar definitivamente la transformación de la democracia revolucionaria en una dictadura burocrática, de la cual el propio Perón se hallaba frecuentemente prisionero."(35) La maquinaria burocrática congelaba invariablemente las medidas procedentes de la cúspide, especialmente aquellas que podían significar un avance revolucionario en el proceso argentino. "El nacionalismo pasivo de la burocracia estatal se fue transformando paulatinamente en un abierto factor contrarrevolucionario."(36)

De manera que la tragedia peronista consistió en que durante los diez años en el poder, las viejas estructuras permanecieron prácticamente inalteradas. José Luis Imaz reporta que la Sociedad Rural, con 5 mil socios no peligró con el peronismo. "El grupo en cuestión salió básicamente incólume del período peronista, sin que la entidad ni las personas, ni los intereses de grupo se vieran afectados por un régimen político cuyas características hubieran hecho presumir lo contrario. Y cuyo acceso al poder se hizo precisamente por contraposición al anterior período de control oligárquico."(37)

El peronismo, por lo tanto, no tuvo oportunidad de comprender que la liberación nacional y la emancipación del imperialismo son imposibles sin la eliminación de la estructura socio-económica de la oligarquía

terrateniente, principal portadora del latifundio y principal colaboradora del capital extranjero. "Así, con la caída del peronismo, en 1955, el poder económico hasta entonces separado del poder político, se transformó otra vez en poder político. En la oligarquía se unían y entrelazaban los intereses ganaderos con los industriales, los financieros con los políticos. Y estos con los intereses del imperialismo británico y norteamericano." (38)

Debido a la descomposición general del régimen el 16 de junio de 1955 fue dado el primer golpe que, aunque fallido, significó un paso importante hacia la victoria que mostró claramente que el antiperonismo acumulaba fuerzas mientras que el gobierno las perdía.

Entre el 16 y el 19 de septiembre fueron esesados los golpes definitivos. El gobierno peronista no combatió porque estaba vencido. "El gigantismo burocrático, la soledad y la fatiga de su jefe, el aniquilamiento de las fuerzas revolucionarias de su movimiento que podrían haber resistido, la ausencia de una ideología, la crisis del movimiento peronista, el desconcierto y la desmoralización de grandes sectores de las fuerzas armadas, fueron las causas definitivas que posibilitaron el 16 de septiembre." (39)

Perón habría podido demorar su caída y quizá hasta evitarla, si hubiera estado dispuesto a defender su gobierno. Por más que las bases que lo sostenían se iban desmoronando, al iniciarse el conflicto final contaba aún con el apoyo de una importante parte de las fuerzas armadas, y los sindicatos también estaban de su parte. El que hubiera preferido abandonar el poder sin hacer uso de las armas puede tener dos explicaciones: por una parte, es posible que aún como político, Perón hubiera conservado esa convicción característica del soldado profesional, de que es preciso evitar una guerra civil que ponga

en peligro la unidad nacional. Por otra parte, hay que recordar el repudio de Perón al comunismo, contenido en todos sus discursos desde 1944 a 1955. Perón se negó a autorizar la entrega de las armas a los obreros para que defendieran su gobierno por temer a que los dirigentes comunistas aprovecharan la situación para lograr un cambio político y social en profundidad.

NCTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Altmann, Werner.  
El proyecto nacional peronista.  
Ed. Extemporaneos, Coleccion Latinoamericana, México, 1979. pág 11.
- (2) Waldman, Peter.  
El Peronismo 1943-1955.  
Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1981. pág. 21.
- (3) IBIDEM.  
pág. 21.
- (4) Graciarena, Jorge.  
Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina.  
Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967. pág. 65.
- (5) Altamnn, Werner.  
Op. Cit. pág. 12.
- (6) Romero, José Luis.  
Latinoamérica: las ciudades y las ideas.  
Editorial Siglo XXI, México, 1976. pág. 260.
- (7) Germani, Gino.  
Sociología de la modernización.  
Ed. Paidós, Buenos Aires, 1971, pág. 115.
- (8) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 15.
- (9) IBIDEM.  
pág. 16.
- (10) IBIDEM.  
pág. 16.
- (11) Waldman, Peter.  
Op. Cit. pág. 52.
- (12) IBIDEM.  
pág. 52.
- (13) Gerassi Navarro, Marysa.  
Los Nacionalistas.  
Ed. Jorge Alvarez S.A., Buenos Aires, 1968. pág. 178.
- (14) IBIDEM.  
pág. 179.
- (15) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 27.
- (16) IBIDEM.  
pág. 28.
- (17) Gerassi Navarro, Marysa.  
Op. Cit. pág. 186.

- (18) Ramos, Abelardo Jorge.  
Revolución y contrarrevolución en la Argentina. Tomo IV: La era del Bonapartismo 1943-1972.  
Ed. Flus Ultra, Buenos Aires, 1972. pág. 132.
- (19) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 33.
- (20) IBIDEM.  
pág. 129.
- (21) Gerassi Navarro, Marysa.  
Op. Cit. pág. 195.
- (22) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 47.
- (23) Gerassi Navarro, Marysa.  
Op. Cit. pág. 196.
- (24) IBIDEM.  
pág. 196.
- (25) Blanksten, George.  
Peron's Argentina.  
Chicago University Press, 1953. pág. 320.
- (26) IBIDEM.  
pág. 322.
- (27) Allende Beveraggi, Walter.  
El servicio del capitalismo extranjero y el control de cambios.  
(La experiencia argentina de 1900 a 1943)  
Ed. F.C.E., México 1954, pág. 201.
- (28) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 72.
- (29) Perón, Juan Domingo.  
La tercera posición argentina.  
Edic. Argentinas, Buenos Aires, 1973, pág. 32.
- (30) IBIDEM.  
pág. 50.
- (31) IBIDEM.  
pág. 59.
- (32) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 129.
- (33) IBIDEM.  
pág. 61.
- (34) IBIDEM.  
pág. 88.
- (35) IBIDEM.  
pág. 121.

- (36) Ramos, Abelardo Jorge.  
Op. Cit. pág. 205.
- (37) Imaz, de José Luis. *de*  
Los que mandan.  
Informes de EUDEBA, 1969, pág. 113.
- (38) Altmann, Werner.  
Op. Cit. pág. 124.
- (39) IBIDEM.  
pág. 126.

## EL PROCESO CULTURAL

### NACIONALISMO - UNIVERSALISMO

Si bien es verdad que el arte latinoamericano era básicamente un reflejo de las corrientes y tendencias europeas -generalmente con varios años de retraso-, algunos artistas de nuestro continente empezaron a preocuparse por esta situación. Aproximadamente desde mediados del siglo XIX comenzaron a ver la necesidad de crear un arte propio que respondiera más auténticamente a las necesidades particulares de sus propios países.

Es en la segunda década del siglo XIX cuando aparece con más fuerza la necesidad del despertar de una conciencia americana, Surge " una sensibilidad artística que comienza a enfrentarse al arte y que revela el estímulo accionado por unas circunstancias surgidas de la tierra misma en que nace la obra." (1)

El Romanticismo europeo, que surgió a principios del siglo XIX, puso especial énfasis en lo vernáculo, que tenía como propósito la búsqueda de una identidad nacional y de una tradición propia. Este espíritu pudo haber sido aprovechado por los latinoamericanos, pero propiamente el Romanticismo no prendió entre nosotros ni en la literatura, ni en la música, ni en la plástica, sino hasta después de mediados del siglo XIX. "Los países latinoamericanos, ya estuvieran a su frente gobiernos conservadores o liberales, estaban demasiado preocupados por la modernidad y por lo tanto, tenían demasiado puestos los ojos de aquél lado del Atlántico, como para ponerse en aquél momento a rescatar tradiciones propias."(2)

Los antecedentes del despertar de una conciencia propia surgen desde mediados del siglo XIX cuando se empieza a sentir en nuestras naciones

una cierta preocupación por la carencia de un arte nacional o americano. Por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano, en México, decía que: "Debe el arte revestir nuestras formas, si vale expresarse así, y asumir un carácter nacional que nos pertenezca, o al menos que pertenezca a la América." (3) Sin embargo, ese deseo no era fácilmente asequible, pues se pedía un arte nacional o americano que al mismo tiempo se expresara en términos universales. Es decir, se presentaba el problema de la contradicción entre nacionalismo y universalismo. Se puede decir que este problema no encuentra solución sino hasta mediados de nuestro siglo, cuando los artistas comprenden que no se trata de optar por el nacionalismo o por el universalismo sino que ambos deben actuar y complementarse a la vez. Este fenómeno lo analizaremos más ampliamente en el siguiente capítulo, al estudiar la vida y obra de tres grandes compositores latinoamericanos.

El interés de los Románticos por el exotismo no era sólo una predilección por lo raro, sino también, por lo auténtico, por todo aquello que todavía no estaba "contaminado" por la cultura occidental. Los poetas modernistas, sabedores del culto a lo exótico de los Románticos, habían empezado a volverse, en ligeras menciones superficiales, hacia la presencia perdida del mundo prehispánico, en buena medida como un exotismo más. "La fascinación de las grandes ciudades mayas en ruinas surgiendo apenas entre la selva está ya presente en Rubén Darío." (4)

La necesidad profunda del despertar de una conciencia propia se vió en toda América Latina, a partir del segundo o tercer decenio del siglo XX. Sin embargo, es importante resaltar que este fenómeno no tuvo las mismas características en todos los países; en aquéllos en donde existió un grandioso pasado prehispánico o en donde la densidad de la población indígena era muy alta, se dió una tendencia indigenista como

movimiento exaltador de lo autóctono. En aquellos países en donde no existía ni un grandioso pasado indígena, ni una población indígena importante, como en Argentina, Uruguay, o Chile, era lógico que no se diera una tendencia indigenista. En estos países, como dice Antonio Romera, "Inclusive las aportaciones vernáculas se europeizaban." (5) . Las dos zonas geográficas están marcadas muy claramente. "Desde México hasta el cono sur bañado por el Estrecho de Magallanes, la arqueología, el peso de la tradición, los prestigios de un pasado que se dejó mecer por las brisas del folklore a veces en notas del más repetido convencionalismo van perdiendo fuerza a medida que nos acercamos al Río de la Plata y a las fronteras de Chile." (6)

Como uno de los objetivos principales en esta tesis es demostrar que la realidad política provocó y configuró en gran medida el surgimiento de la necesidad de una conciencia propia vamos a considerar algunos sucesos sobresalientes que se dieron en México, Brasil y Argentina durante esta época. En este sentido, los acontecimientos más importantes que cooperaron a configurar el nacionalismo cultural fueron: la Revolución Mexicana, iniciada en 1910; las luchas en Brasil durante los años 20 hasta la implantación de la dictadura de Getulio Vargas (1930-1945); y la reforma universitaria iniciada en Córdoba, Argentina, en 1918, que logró alcances continentales, "...al romper por vez primera el carácter aristocratizante de los centros de estudios superiores." (7)

Las confrontaciones políticas y sociales, en México y Brasil, afectaron también a los valores de la cultura y pusieron en movimiento la búsqueda de una identidad perdida. Se manifestó un creciente interés por integrar los elementos indígenas y negros en una necesidad de búsqueda consciente de un pasado y una personalidad propias. En Brasil, la abolición de la esclavitud en 1888 y la proclamación de la República en 1889, anunciaron una nueva época, que se reflejó en una mayor preocupación

por crear una cultura verdaderamente nacional. Ya para 1890 Raimundo Correia declaraba que "Debemos instaurar un nacionalismo artístico y literario; debemos sentir menos desprecio hacia lo nacional, lo nativo, lo propio. Los artistas deben cooperar en esta gran tarea de reconstrucción."(8)

La adopción del nacionalismo cultural como tendencia primordial generalizada en América Latina a partir de la década de los 20, abarcaba ampliamente dos aspectos: primero, lograr una unidad integrando a todos los diversos sectores de la población a la vida nacional; y segundo, la revaloración de las culturas despreciadas y reelegadas hasta entonces: la indígena y la negra. "La elite buscaba ahora, en la cultura popular, en los pueblos indígenas y en su medio ambiente, los valores que previamente había aceptado de Europa."(9)

Los movimientos artísticos más significativos que se dieron en el ámbito latinoamericano durante este período fueron: el movimiento mexicano (Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios, 1922); el grupo que promovió, actuó, y se constituyó a partir de la Semana de Arte Moderno de San Pablo, Brasil, en 1922; y el movimiento martinfierrista, aglutinado alrededor de la revista Martín Fierro, publicada en Buenos Aires, a partir de 1924.

Los movimientos que agruparon a los artistas tuvieron aunque en diferentes proporciones, un denominador común que consistía, simultáneamente, en un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa estaba haciendo de revolucionario en ese momento, a la infinidad de formas que allá se ofrecían en las primeras dos décadas del siglo, y al mismo tiempo abrir los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes ante Europa

Surgió entonces la pregunta fundamental: ¿ Quiénes somos ?, y puesto que no nos consideramos europeos, pero tampoco podemos considerarnos ajenos a Europa, las respuestas a aquella cuestión de base han sido siempre respuestas alternantes: definirnos como iguales, o definirnos como distintos de aquella cultura. Leopoldo Zea lo plantea claramente con respecto a la filosofía "Cuando nos preguntamos por la existencia de una filosofía americana, lo hacemos partiendo del sentimiento de una diversidad, del hecho de que nos sabemos ó nos sentimos distintos." (10)

Los países que han dado las respuestas más extremas en el sentido de la identificación con Europa han sido Argentina, Uruguay y Chile, países en los que la afluencia de inmigrantes europeos fue muy numerosa y en donde la población indígena era muy reducida; mientras que las respuestas más extremas en el sentido de la búsqueda de las diferencias con Europa o, para el caso, con la cultura occidental, se dieron en aquellos países en donde la base de la población era indígena o mestiza, como en México, Perú o Bolivia. "Entre el regodeo en el hecho de sentirse diferentes y dueños y señores de algo propio, definido claramente, distinguible de "madres patrias" o de "culturas refinadas", y el susto de sentirse europeos de segunda, necesitados de alcanzar a Europa e igualarla, América Latina ha labrado la historia de su cultura." (11)

Las artes y los países de América Latina han expresado esta doble actitud con mayor o menor conciencia, y casi se podría decir que hay una historia de las artes latinoamericanas en la medida en que el problema del ¿Quién soy ? se ha ido reflejando en lo que los artistas han escrito, pintado o compuesto.

En el caso de la música, tanto la respuesta en el sentido de la identificación con Europa (universalismo), como la respuesta en el sentido de la búsqueda de las diferencias con Europa o la cultura occidental (nacionalismo) han jugado su papel. Tomando esto en cuenta,

Gilbert Chase (12) propone el método dialéctico para el estudio de la música en América Latina, y considera que la contradicción entre los impulsos del arte nativo y la cultura oficial, de origen europeo, debería constituir el elemento básico de ese estudio. En la primera etapa que corresponde al período colonial, la tensión entre el arte europeo de importación y su antítesis el arte autóctono estaría reducida a proporciones mínimas. "La música neohispánica -dice Chase- es música hispánica traída al Nuevo Mundo, no importa que sus autores nacieran, vivieran y murieran en el continente americano." (13)

Alrededor de 1920, sin embargo, la situación se invierte y "se crea en las naciones latinoamericanas una nueva situación dialéctica, en la que los compositores se ven confrontados con la tesis del nacionalismo y la antítesis del universalismo." (14)

Los artistas nacionalistas tenían como objetivo crear un arte propio que respondiera más auténticamente a la realidad y a las necesidades particulares de sus propios países. Pero y ¿cómo podría este arte expresarse en términos universales? La solución, y de hecho, la síntesis, que se pensó cancelaría el problema de la identidad latinoamericana, se hacía girar en torno a la idea de servirse -y más bien de participar- de la tradición, las innovaciones y los instrumentos europeos. Esto desde luego implicaba la idea de identidad con aquella cultura, puesto que se reconocían tales elementos como válidos para nosotros, pero utilizándolos para mostrar y expresar la realidad americana. A su vez esto implicaba el reconocimiento de esa realidad como algo sustancialmente diferente, propio y expresable sólo por americanos.

Sin embargo, al emprender los artistas la búsqueda de materiales en sus propios países se encontraron ante diversos problemas. En primer lugar, la escasez de investigaciones y estudios de la geografía y la

historia de cada país. En segundo lugar, se consideraba que en las regiones rurales, en la población indígena, con sus ricas tradiciones orales, su música, danzas y dialectos, era donde radicaba y se conservaba una cultura original, y precisamente estas eran las zonas que menos conocía el artista.

En muchos casos los propios artistas se abocaron a la investigación histórica, pero en otros tantos, los artistas consideraron que su aproximación a la cultura indígena, prehispánica o moderna, debía venir más bien de una identificación espiritual con aquella cultura, más que de un conocimiento científico de ésta. Carlos Chávez expresa esta posición de la siguiente manera: "Para nosotros en la América Latina, que hemos vivido la vida de nuestros países, un estudio del pasado no resulta necesario. El pasado está presente. La cosa está en nuestros ojos y nuestras orejas, y el legado llega directamente a nuestros corazones. El nexo con el pasado remoto es profundo y subconciente." (15)

El hecho de que el problema de la identidad latinoamericana haya estado presente en todos los movimientos artísticos de la época, no quiere decir que no hayan existido matices que distingan a unos de otros. Por ejemplo, en el caso de México, en donde se había realizado una revolución social y donde existía una gran densidad de población indígena con una rica tradición, se dió uno de los movimientos nacionalistas más radicales. En Brasil, por otro lado, no se había llevado a cabo una revolución social, pero tenía una alta densidad de población indígena y negra con una gran tradición, y por lo tanto, se dió un movimiento nacionalista, aunque no tan radical como en México. En el caso de Argentina, donde no se había realizado una revolución social, ni tampoco había un gran número de población indígena o negra, se dió también un movimiento nacionalista -como tendencia de la época en América Latina-, pero mucho más tenue que en los países antes mencionados.

En el caso de México, en donde la posición del nacionalismo cultural fue la más radical, el Manifiesto del Sindicato de los Artistas Mexicanos, redactado en 1922 por Alfaro Siqueiros, aparte de la insistencia en lo social y políticamente revolucionario del arte, hacía una referencia sumamente importante al arte popular, llegándolo a considerar como el mejor del mundo cuando se proponía como fuente de inspiración "...hasta la más mínima expresión de la vida espiritual y física...brota de lo nativo...; el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo..."(16) En el terreno musical, también consideraba que la vida musical de los indígenas "...había sido la etapa más importante en la historia musical de México."(17) En México, durante esta etapa, lo nacional va a ser sinónimo de indígena.

El nacionalismo cultural en México aparece precedido o estimulado por la lectura de la Decadencia de Occidente de Spengler, por el abatimiento de la fé en el devastado ideal de Europa, y por las reacciones a la creciente influencia de los Estados Unidos.

La realidad política, sin embargo, fue la que provocó, configuró y estimuló, en gran medida, el nacionalismo cultural en México; ya que "Había que corresponder en el arte, en la cultura, a las novedades de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos."(18) Se quería incorporar a toda la colectividad, al gran público a actuar en las representaciones conmovidas del proceso social. Este espíritu se extenderá y reflejará en todas las artes.

Uno de los arquitectos del nacionalismo cultural en México fue José Vasconcelos (1882-1959), filósofo y escritor que había sido miembro del Ateneo de la Juventud, grupo que "buscaba destruir las bases sociales y educativas del positivismo y propiciar el retorno a los humanistas y a los clásicos."(19)

Vasconcelos ocupó por tres años, durante el gobierno del presidente Obregón, el puesto de Ministro de Educación Pública. No obstante el poco tiempo que ocupó este puesto, los efectos de su programa de nacionalismo cultural fueron duraderos, y, de hecho, cambiaron el rostro de México. El programa de Vasconcelos fue trazado de acuerdo con su propia filosofía "que concebía al arte, la receptividad estética y la creatividad en la cima de los logros humanos." (20) Intentaba disminuir en el menor tiempo posible el analfabetismo -que era del 72%- , creando centros culturales y fundando escuelas. Se imprimieron y distribuyeron millares de libros que comprendían desde diccionarios, hasta los clásicos griegos, Dante y Goethe. Vasconcelos consideraba que las artes eran parte esencial de una nación, por eso fundó el Departamento de Bellas Artes, cuya obligación era multiplicar, pedagógicamente el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música y el canto. Hizo encargos de partituras a algunos compositores mexicanos y comisionó a pintores nacionales la decoración de los muros de los edificios públicos, para que de esta manera llegara el arte a la mayor cantidad de gente posible. Así, Vasconcelos se convirtió en el promotor de la pintura mural mexicana. "La pintura mexicana deseaba sobre todo expresarse en los muros, con la idea de ser un arte público, y era el gobierno el que proporcionaba los muros." (21) Alguien debía de pagar esta pintura mural, y en una proporción abrumadora las obras fueron encargo de diversas dependencias del gobierno. Esto tiene una clara explicación: "para una revolución que se dice triunfante el arte "nacionalista y revolucionario" venía a ser, al mismo tiempo, medio de propaganda y motivo de orgullo." (22) En ninguna otra rama fue más efectivo el programa de nacionalismo cultural de Vasconcelos que en la pintura, ya que conoció un éxito nunca antes logrado por ningún movimiento artístico de este lado del Atlántico, y produjo una buena cantidad de obras maestras que por sus

méritos quedan inscritas en la historia del arte universal. Fue un movimiento que obtuvo reconocimiento más allá de nuestras fronteras y llegó a influir a los movimientos artísticos de no pocos países latinoamericanos y a causar impacto en Estados Unidos.

Vasconcelos apoyó también decididamente el desarrollo del arte musical en México y en consecuencia, alentó la formación de orquestas, la enseñanza musical, y estimuló la creación de compositores nacionalistas, como Chávez, Revueltas y Sandi, entre otros, que al igual que los pintores muralistas habían ido en busca de las raíces indígenas -prehispánicas y modernas- y las empezaron a utilizar como fuente de inspiración.

En Brasil, durante la Semana de Arte Moderno de San Pablo, en 1922, hizo su entrada oficial el movimiento artístico denominado Modernismo. El teórico de este movimiento fue el escritor Mario de Andrade. La idea básica de este movimiento era: "El Modernismo, abierto a todas las teorías artísticas de vanguardia, se enriquece con una connotación particular que define en cierta manera el movimiento brasileño: por un lado se siente dentro de la corriente universal de renovación y recibe conscientemente de ella los influjos; por otro lado no pierde en ningún momento la perspectiva del problema brasileño y actúa siempre en esa dirección." (23) Con esta idea se formó un grupo de artistas que planearon hacer una "Semana de Arte Moderno", en San Pablo, dentro de las Comemoraciones del Centenario de la Independencia de Brasil. Dentro de la Semana se presentaron exposiciones de artes plásticas, lecturas de poemas, conferencias y conciertos de música brasileña.

Para los modernistas brasileños, vivir su tiempo era imperativo y se confundía con la otra intención de actualizar al Brasil en relación con las corrientes extranjeras, pero al mismo tiempo, con su propia

realidad en un afán de expresar lo universal a través de lo particular. Para lograr esto se encontraron ante varios problemas. "Uno de ellos era empezar a mirar hacia adentro, ver en profundidad al país, pensar en términos de realidad brasileña, y el otro, quizá el más difícil, expresar ese intenso sentir brasileño en un lenguaje que estuviera lo más cerca posible del ser psicológico nacional." (24)

Las preocupaciones puramente estéticas de la primera fase del modernismo dieron lugar, a partir de 1926, a un gran interés por la problemática del hombre brasileño en todos sus aspectos, que se revela en los estudios sociológicos, en el gusto por las investigaciones históricas, por la participación activa en la vida política nacional, por la serie de estudios sobre el negro y el indio brasileño, por el interés documental. Se acentúa el regionalismo, entendido como elemento integrador de las tradiciones brasileñas y la expresión más pura de su folklore. "De esta manera, paralelamente al anhelo de los modernistas hispanoamericanos de ser intérpretes del universo americano, hubo también entre los modernistas brasileños, sobre todo en la etapa de 1922 a 1930, la urgencia de encontrar en las fuentes del mundo circundante los elementos para la creación de una poesía con personalidad propia." (25) Y también en el terreno de la música un musicólogo brasileño se refiere a la obra del gran escritor impulsor de la Semana de Arte Moderno, Mario de Andrade, de la siguiente manera: "Fue él quien nos abrió los ojos para la fuerza socializadora de la música, encarándola como un fenómeno colectivo, en su aspecto folklórico, y reconociendo que la obra musical, incluso en el plan superior de creación artística, debe, a su vez, ser capaz de repercutir, intensamente, en el seno del pueblo." (26)

Todo este proceso de revisión de la temática brasileña dió origen a una conciencia creadora nacional, que abarcó todas las áreas: la literatura, los estudios históricos y sociales, la educación, el avance de

las editoriales, el incremento de las revistas especializadas, de las artes plásticas, de la música, etc.

En Argentina, Uruguay y Chile y algunas regiones de Brasil, la amenaza a la cultura nacional, llegó de afuera, del inmigrante europeo. El nacionalismo cultural en estos países fue estimulado en un afán por preservar las tradiciones frente al alud de recién llegados que no tenían conocimiento alguno de la época colonial ni de la cultura de los aborígenes, con un imperfecto dominio del idioma español o portugués. "De Rodó en adelante, los intelectuales fueron conscientes de la amenaza que constituía el inmigrante para los niveles culturales nacionales; pero fue en la Argentina, con el concepto de argentinidad, donde se desarrolló el intento más firme de resistir ese peligro." (27)

Como producto de este sentimiento, surgió en Argentina una nueva actitud hacia los gauchos, los habitantes del campo, y hacia la tierra mistra entre los artistas argentinos, y aunque esta actitud no se ligó a una revolución social, sí fue un intento de revalorizar la cultura nacional. A este respecto, el Manifiesto que surgió de la revista Martín Fierro se expresaba en los siguientes términos: "Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva comprensión y de una nueva sensibilidad, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevas formas y medios de expresión." (28)

Así vemos, que la revista Martín Fierro, que constituyó en Argentina la vanguardia del movimiento que abarcó las letras, las artes plásticas, la música, el teatro, etc, es por sí misma significativa, dejando constancia, de que, menos virulentas, existían allá preocupaciones no tan ajenas a las mexicanas o brasileñas, aunque el Manifiesto que publicaron se propusiera como guía a los grandes artistas europeos contemporáneos. E incluso, aunque el Manifiesto mexicano que como

contemporáneos. E incluso, aunque el Manifiesto mexicano -que como vimos representó el movimiento nacionalista más radical-, estuviese demasiado preocupado por sobrevalorar a la cultura indígena y no fuese explícito en el sentido de reconocer los valores europeos, "los artistas que lo firmaron dieron en sus obras -no sólo en las anteriores al Manifiesto, sino aún en las posteriores- suficiente cuenta de cómo la vanguardia francesa estaba allí presente."(29)

Sin embargo, y como veremos con más detalle en el caso de la música, conforme se va acercando la década de los 50, la tendencia nacionalista, que prendió con tanta fuerza en América Latina a partir de la década de los 20, iba perdiendo fuerza. Nuevos grupos y tendencias consideraban que el arte había llegado a ser extremadamente nacionalista debido en gran medida, como en el caso de México, a su vinculación con el medio oficial que "...perdonaba, pero el artista también cedía algo: era el inicio de una prostitución que llevó pronto al abandono de las posturas radicales desde el punto de vista plástico; todo era perdonable, menos el alejamiento de la ruta nacional."(30)

De tal manera que, para finales de los años 40, los nuevos grupos de oposición que surgieron consideraban que al haber llegado el arte a un nacionalismo tan radical había perdido su categoría universal. Se había mirado tanto hacia adentro que se había dejado de ver hacia afuera. La época de introspección había alcanzado su ápice y entraba en crisis: se anunciaba el inminente momento de apertura. En términos de Gilbert Chase (31) se estaba creando en las naciones latinoamericanas una nueva situación dialéctica, en la que los artistas se ven confrontados con la tesis del universalismo y la antítesis del nacionalismo.

La vuelta a lo propio, aventura indudablemente provechosa en su momento, que en más de un sentido había abierto a los ojos de los artistas ciertos aspectos de su tradición y su cultura nunca antes consi-

derados, había desembocado en un callejón sin salida. "Se produjo así el segundo gran viraje del siglo en el arte latinoamericano, que consiste en el casi abandono de la búsqueda de lo propio." (32) Se consideraba que bastaba ser mexicano, brasileño o argentino para producir un arte mexicano, brasileño o argentino; por lo tanto se empezó a valorar a aquellos artistas, como el mexicano Rufino Tamayo o el argentino Pettoruti, que no habían tenido la preocupación nacionalista en la base de su creación. Sin embargo, es claro que este "segundo viraje" -como lo nombra Jorge Alberto Manrique-, no resultó tan fácil para México, en donde existía la cohesión de una escuela y el recenazgo oficial, como para el resto de América Latina. Pero incluso en este país, para 1950, la tendencia universalista parecía ser la única válida. "No deja ésta de ser una opción que de alguna manera responde al viejo problema de identidad y modernidad. América Latina ha tomado decididamente el camino de la segunda." (33)

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Bayón, Damián. (cf)  
América Latina en sus artes.  
Romera R. Antonio  
Despertar de una conciencia artística.  
Siglo XXI Ed., México 1974. pág. 5.
- (2) Ibidem.  
Manrique, Jorge Albert.  
Identidad o modernidad ?.  
pág. 25.
- (3) Prampolini Rodríguez, Ida. (cf)  
La crítica de arte en México en el siglo XIX. (3 vols.)  
Altavirano, Ignacio Manuel.  
La pintura heróica en México. El Artista, I (Méx. 1874)  
México, UNAM, 1964.
- (4) América Latina en sus artes.  
Op. cit.  
García Ponce, Juan.  
Diversidad de actitudes.  
pág. 145.
- (5) Ibidem.  
Romera R., Antonio.  
pág. 17.
- (6) Ibidem.  
pág. 5.
- (7) Ibidem.  
Juan, Adelaida de  
Actitudes y reacciones.  
pág. 34.
- (8) Franco, Jean.  
La cultura moderna en América Latina.  
Ed. Joaquín Mortiz, México 1974. pág. 47.
- (9) Ibidem.  
pág. 81-82.
- (10) Zea, Leopoldo.  
La filosofía americana como filosofía sin más.  
Siglo XXI Ed., México 1969. pág. 11.
- (11) América Latina en sus artes.  
Op. Cit.  
Manrique, Jorge Alberto.  
pág. 21.

REVISADO  
1974.

- (12) Chase, Gilbert.  
Un enfoque de la música latinoamericana.  
Studies in Ethnomusicology, Nueva York, vol. I, 1961, pp.19-22.
- (13) Ibidem.  
pág. 20.
- (14) Ibidem.  
pág. 21.
- (15) Chávez, Carlos.  
El pensamiento musical.  
Fondo de Cultura Económica, México 1979, pag. 13.
- (16) Tibal, Raquel. (cf)  
Historia general del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea.  
"Declaración social, política y estética del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores..."  
Ed. Herres, México 1964, pp.147-148.
- (17) Béhage, Gerard.  
Music in Latin America: An Introduction.  
Prentice Hall, New Jersey 1979, pag. 129.
- (18) Historia General de México (4 vols.)  
Monsivais, Carlos.  
Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.  
El Colegio de México, México 1976, vol.IV, pág. 348.
- (19) Ibidem.  
pág. 320.
- (20) Franco, Jean.  
Op. Cit.  
pág. 82.
- (21) Ibidem.  
pág. 82.
- (22) América Latina en sus artes.  
Op. Cit.  
Manrique, Jorge Alberto.  
pág. 31.
- (23) Scarabótolo de Codina, Hilda.  
El Modernismo en Brasil.  
Revista de Cultura Brasileña, No. 47, oct. 1978, pág. 9.
- (24) Ibidem.  
pág. 18.
- (25) Ibidem.  
pág. 32.
- (26) Bairao, Reynaldo.  
La Música en la Semana de Arte Moderno.  
Revista de Cultura Brasileña, No. 47, oct. 1978, pág. 140.

- (27) Franco, Jean.  
Op. Cit.  
pág. 100.
- (28) Fellegrini, A. (cf)  
Panorama de la pintura argentina contemporanea.  
Ed. Paídos, Buenos Aires 1967, pág. 24.
- (29) América Latina en sus Artes.  
Op. Cit.  
Manrique, Jorge Alberto.  
pág. 23.
- (30) Ibidem.  
pág. 32.
- (31) Chase, Gilbert.  
Op. Cit.
- (32) América Latina en sus Artes.  
Op. Cit.  
Manrique, Jorge Alberto.  
pág. 32.
- (33) Ibidem.  
pág. 33.

NACIONALISMO - UNIVERSALISMO  
MANIFESTACIONES EN EL AMBITO MUSICAL  
SIGLO XIX ; ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO  
MEXICO

Al igual que en el resto del hemisferio la ópera italiana dominaba la escena musical mexicana durante el siglo XIX. "Y la onda operística había, pues, de alcanzarnos durante el siglo XIX, por nuestro laudable afán de estar al día. No hubo centro latinoamericano musical de importancia donde alguien no escribiese una o varias óperas. Óperas de asunto nacional generalmente (legendario, histórico, épico, etc.), aunque en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedos de la ópera italiana."(1)

Entre los cultivadores de la ópera en México durante el siglo XIX tenemos a Luis Baca (1826-1855), Cenobio Paniagua (1821-1882), Melesio Morales (1838-1908) y Aniceto Ortega (1823-1875); este último es considerado el primer compositor que intentó incorporar algunos elementos nativos dentro de sus óperas. "La ópera Guatimotzin, de Aniceto Ortega, estrenada en 1871, es generalmente considerada como el primer intento serio de incorporar algunos elementos nativos dentro de la prevaleciente forma italiana."(2) La ópera se refería a los últimos días del Imperio Azteca: Cuauhtemoc, el último de sus emperadores era el tenor y Cortés, el conquistador, era el bajo. La ópera, que permanece inédita, es minuciosamente analizada por Otto Mayer-Serra en su libro "Panorama de la música mexicana."

Junto a la ópera el otro género que sobresalió en la producción musical mexicana durante el siglo XIX fue la música para piano llamada de "salón" que se distinguía por ser "una encarecida imitación más o menos hábil de Chopin y de Schumann."(3) El hecho de que la música se interpretara en los salones de las casas de los más adinerados puede

ser en parte explicado por la escasez de Orquestas Sinfónicas. "Durante la década de 1880 se formó la Orquesta del Conservatorio, que sólo actuó esporádicamente, en ocasiones especiales."(4) Existían otras dos orquestas en la ciudad de México; una de ellas tocaba en la Catedral, y la otra en el Coliseo, únicos dos lugares en que se ofrecían conciertos con regularidad. Las dos orquestas eran bastante pequeñas y es probable que algunos músicos formaran parte de ambas, de ser así, no podía haber muchos músicos profesionales en la capital. "Se ha calculado que no había mucho más músicos profesionales que en las dos orquestas juntas, y que cada orquesta tenía un poco más de veinte músicos."(5) Como había tan pocos conciertos públicos, debido, como ya vimos, a la escasez de orquestas y de músicos profesionales, la vida musical más activa en México debió desarrollarse en los llamados "salones musicales" y, como afirma Dan Valstrom: "Al principio sólo los muy ricos, la "alta sociedad", y los funcionarios importantes acudían a los conciertos, aunque esta costumbre fue difundiéndose entre la burguesía."(6)

Durante la época porfiriana no hay duda que fue la ópera el género que dominó la escena musical mexicana. Como la ópera era una diversión casi exclusiva de las clases altas en la ciudad de México, y de ningún modo de las clases trabajadoras, se habría pensado que la ópera cesaría al estallar la Revolución. Sin embargo, se siguió presentando ópera durante casi toda la época revolucionaria, y hubo muy pocos cambios en pro del nacionalismo, ya fuera en el estilo musical o en el contenido de los textos. "Hasta la época Post-revolucionaria, quizás hasta los tiempos de la Orquesta Sinfónica de México, hasta 1928, no puede decirse con propiedad que la ópera extranjera tuviese competidores de igual o superior fuerza, pero cuando llegó esta competencia se debió a compositores mexicanos que escribían con una vena mexicana, no europea."(7)

Aunque la ópera fue el género musical que predominó durante el porfiriato, también se se siguió cultivando la música de piano. Entre los compositores más sobresalientes en este género podemos mencionar a Tomás León (1826-1893), Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912), y Felipe Villanueva (1862-1893). Estos compositores-pianistas se sumaron a la corriente del Romanticismo en México y "Como el propio concepto del nacionalismo en las artes provenía del Romanticismo europeo, es con estos pianistas románticos que los primeros elementos vernáculos aparecieron en la música mexicana."(8) Los arreglos para piano de danzas populares y folklóricas eran comunes incluso antes de 1850. "Particularmente el "jarabe", que se convirtió en la danza nacional más popular después de la Independencia, recibió la atención de muchos compositores de salón."(9) Hay que indicar, sin embargo, que estas composiciones, tanto en su armonización como en su tratamiento en general, eran productos típicos del siglo XIX. En otras palabras, no eran más que una imitación, que dejaba mucho que desear, de la música europea de la época.

El más sobresaliente de los compositores-pianistas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX fue sin duda Ricardo Rojas (1864-1907), que llegó a ser reconocido en Europa en su tiempo. Dos de sus obras: el Concierto para piano y La Leyenda de Rudel fueron publicadas en Alemania, y en 1903, cuando viajó a Europa, obtuvo un éxito inmediato con el estreno en París de su Concierto para cello. Escribió también una serie de piezas para piano basadas en melodías mexicanas. El libreto de una de sus óperas, Atlixoa, estrenada en la ciudad de México en 1900, está basado en la conquista de Michoacán por los españoles.

Como podemos ver, la producción musical mexicana durante el siglo XIX de óperas y música para piano, quizá con algunas excepciones,

no era más que una simple y mala imitación de la música europea, ya fuera italiana en las óperas o francesas en la música para piano. Es de entender, por lo tanto, que algunos compositores nacionalistas del siglo XX, como Chávez, Sandi y otros, repudiaran este período del arte musical en México por su alejamiento de la cultura propia. Incluso el musicólogo Otto Mayer-Serra participa de esta visión, aunque está dispuesto a hacer una excepción con Villanueva y Elorduy, "ya que ellos, con sus "danzas", abrieron el camino a Manuel M. Ponce, el padre del nacionalismo musical mexicano."(10)

En la ciudad de México se hicieron varios intentos por fundar academias y conservatorios. En 1825 José Mariano Elízaga estableció un conservatorio que, por razones económicas, no duró mucho tiempo. En 1839 hizo otro intento José Antonio Gómez con su Academia de Música. Esta se sostuvo varios años, pero no fue sino hasta 1866 que se fundó el Conservatorio, el cual desde 1877 ha llevado el nombre de Conservatorio Nacional de Música. "Este fue el primer conservatorio que ofreció enseñanza gratuita, aunque estuviera auspiciado por la iniciativa privada y sostenido, poco más o menos, por subsidios de particulares, hasta que el gobierno se hizo cargo de sus responsabilidades."(11) Como esto sucedió durante el régimen de Porfirio Díaz, puede decirse que este presidente favoreció la educación musical, pero desgraciadamente ésta se limitó exclusivamente a la capital y a algunas personas de la clase alta que estaban emparentadas con la música culta; el resto del país y del pueblo permaneció completamente al margen del movimiento musical.

Un fenómeno altamente significativo en América Latina durante la primera mitad del siglo XX, fue el rápido crecimiento del nacionalismo en el desarrollo social, económico y político. La música, como un aspecto de la cultura, participó de este fenómeno. Mientras que en

Europa el nacionalismo musical había sido abandonado por completo desde 1830 en Latinoamérica sobrevivió con fuerza hasta 1950.

El nacionalismo, como tendencia prevaleciente en la creación artística mexicana, tuvo como fuente de inspiración ideológica a la Revolución de 1910. Con la Revolución se desataron nuevas fuerzas musicales entre el pueblo. Valses populares como La Adelita se transformaron en aires revolucionarios con la adaptación de arreglos especiales en la letra. Una de las canciones más notables de ese período fue la tonada anónima La Cucaracha, que se transformó en la canción guerrera de Pancho Villa durante sus incursiones revolucionarias. La música culta también sufrió transformaciones, ya que, como resultado del fervor patriótico, los compositores tendieron hacia un nacionalismo basado en las fuentes, tanto de la cultura musical indígena, como de la mestiza. El pionero del nacionalismo musical en México fue el compositor Manuel M. Ponce, que aprovechó como fuente de inspiración todo tipo de música folklórica mestiza como el corrido, el jarabe, el son, el huapango, etc. Y aunque Ponce inauguró el movimiento nacionalista contribuyendo a que el folklore irrumpiera decisivamente en las salas de concierto, "esta primera forma de nacionalismo fue en más de un sentido ingenua y hasta inmadura, aunque alcanzó validez tanto social como artística, por lo que pudo llegar a significar la emancipación musical del país, que así encontraba su propia voz."(12)

Nacido en Zacatecas, Ponce realizó sus estudios en el Conservatorio de la ciudad de México, y posteriormente se trasladó a Italia y a Alemania. A su regreso a México, en 1909, cuando contaba 27 años, ingresó al Conservatorio como maestro de piano. En 1912 se estrenó su Concierto para piano e inició la composición de sus Canciones Mexicanas, para piano, que eran arreglos de melodías folklóricas populares durante la Revolución. Estas canciones son consideradas por algunos críticos

como piezas claves que determinan el inicio del nacionalismo musical mexicano. Sin embargo, Dan Valstrom opina: "Me parece una exageración decir que el nacionalismo musical mexicano comienza con las Canciones Mexicanas de Ponce, como se ha afirmado en algunos artículos. Mejor es decir, que fueron un paso importante hacia un estilo musical nacionalista."(13) Estas piezas fueron de gran trascendencia por la popularidad que lograron alcanzar, en gran medida porque algunas de las tonadas que utilizó, La Valentina, La Cucaracha y La Adelita, eran consideradas como realmente revolucionarias.

En 1915, Ponce se trasladó a Cuba para permanecer allí dos años como crítico de "La reforma social" y de "El Heraldó de Cuba". De regreso a México reanudó sus actividades como maestro del Conservatorio y dirigió por dos años la Orquesta Sinfónica Nacional.

Un importante cambio de dirección en la carrera de Ponce como compositor sucedió durante su residencia en París de 1925 a 1933. Allí estudió bajo la dirección de Paul Dukas y la relación con diversas tendencias europeas del momento influyó notablemente su propia orientación estilística. "En ese tiempo su preocupación nacionalista se reflejaba en una gran autonomía de elementos populares dentro de los estilos romántico, impresionista y neoclásico."(14) A este período corresponden los tres bosquejos sinfónicos titulados "Chapultepec" (1929), que revelan una asimilación del impresionismo francés y una ligera preocupación por el material folklórico en sí. "El sabor "mexicano" en dicha obra reside esencialmente en el material temático, que al mismo tiempo incluye melodías folklóricas."(15)

Aunque Ponce continuó evocando material folklórico actual, por ejemplo en Ferial (1940) y en su siguiente obra, Cuatro danzas mexicanas (1941), también retomó temas indígenas en varias ocasiones, como en sus obras Canto y danza de los antiguos mexicanos (1933) y en

21

Instantáneas Mexicanas (1938), aunque el material indígena en tales obras es limitado a algunas citas sobre las cuales el autor elaboró sus obras. "Este acercamiento esencialmente folklórico a la música indígena no constituye, sin embargo, una base firme sobre la cual Ponce pudiera construir una estética nacionalista." (16) Esto era debido en gran parte a la escasez de investigaciones sobre música indígena, tanto prehispánica como contemporánea. La labor de los compositores nacionalistas en el terreno de la investigación de la música indígena ha sido sumamente valiosa. Incluso Ponce profundizó en este aspecto cuando en la década de los 30 impartió en la Universidad Nacional Autónoma de México la cátedra de folklore. "Así, aunque no se convenga con quienes llaman a Ponce el primer nacionalista de la música mexicana, ha de admitirse que fue el primer compositor en mostrar un interés verdadero por el folklore de su país." (17) Y sobre todo se puede decir que a Ponce "Se le debe, en gran parte, tanto la orientación consciente dirigida hacia la canción popular, como su primera colección sistemática." (18) Con su ejemplo señaló a las generaciones venideras la necesidad de escribir música mexicana. No hay que olvidar que Ponce fue quizás el primer compositor mexicano que logró una cierta armonía entre nacionalismo e universalismo, ya que basándose en temas y melodías folklóricas mexicanas logró una proyección universal. Recordemos su célebre canción Estrellita (1912), que le proporcionó un reconocimiento internacional. Y también sus obras para guitarra, algunas de las cuales, gracias a su interpretación por Andrés Segovia, se han convertido en piezas clásicas del repertorio guitarrístico del siglo XX.

Los compañeros de generación de Ponce: José Rolón y Candelario Huizar, comenzaron sus respectivas carreras como compositores románticos, aunque también dieron el salto hacia la música nacionalista.

José Rolón nació en 1883 en Ciudad Guzmán, Jalisco y murió en la ciudad de México en 1945. Estudió música en su ciudad natal y, en 1904, se trasladó a París, en donde estudió hasta 1911. Al igual que en Ponce, el estilo impresionista francés tuvo una profunda influencia en Rolón. Su ballet El festín de los enanos, estrenado por Silvestre Revueltas en 1928, por ejemplo, refleja armonías y técnicas de orquestación impresionistas mezcladas con ritmos y tratamientos melódicos nacionalistas. El musicólogo Otto Mayer-Serra lo clasifica "entre las primeras y más importantes composiciones orquestales del estilo nacionalista." (19) La música folklórica de Michoacán aparece de una manera estilizada en su Baile michoacano, estrenada en 1930, pero su incursión más reconocida dentro del indigenismo es el poema sinfónico en tres movimientos titulado Quauhtemoc, compuesto en (1929).

Candelario Huizar, que ha sido considerado por muchos como el mejor orquestador de México, nació en Zacatecas en 1883. Inició sus primeras lecciones de música en su ciudad natal. En 1914, al llegar Francisco Villa a Zacatecas, se unió a las fuerzas revolucionarias, y después de vivir un tiempo como soldado, pasó a ser músico del ejército villista. A fines de 1917 llegó a la ciudad de México, donde ingresó al Conservatorio para estudiar, bajo la dirección de Gustavo Campa, hasta 1924.

Su primer poema sinfónico, Imágenes (1927), trata de una boda campesina en un pequeño poblado. Huizar le dió el subtítulo de Impresiones de mi pueblo natal. Valstrom considera a esta obra "como una de las primeras obras orquestales importantes de la corriente nacionalista." (20) Su segundo poema sinfónico, Pueblerinas (1933), refleja un nacionalismo derivado del México contemporáneo. Huizar tomó temas de la música folklórica, incluyendo un jarabe de su ciudad natal, Zacatecas, que incorporó dentro de un estilo personal y sensitivo. El nacionalismo indígena está presente en sus cuatro Sinfonías (1930, 1936, 1938 y 1942)

ya sea al utilizar melodías o instrumentos indígenas o precortesianos, como el huehuetl o el teponaztli, o subtítulos aztecas o indígenas, tales como Cznaniztli (Segunda Sinfonía) y Cora (Cuarta Sinfonía). "Huizar subrayó contenidos programáticos y melodías de procedencia indígena, con lo que se convierte en uno de los precursores de esa corriente musical conocida como indigenista."(21)

Como vemos, la corriente nacionalista era la prevaleciente en el México de esos días; sin embargo, no podemos dejar de lado al rebelde de esa generación: Julián Carrillo (1875-1964), quien, debido a su actitud cosmopolita, se negó a utilizar temas populares en su música, ya que le parecía que ello implicaba una indebida regresión al primitivismo. "Sin embargo, su aguda inteligencia y talento le permitieron escapar el dilema del momento, consistente en insistir en un lenguaje musical romántico de corte europeo ya obsoleto o lanzarse a la aventura del nacionalismo musical, por la vía de un experimentalismo a base de microtonos, esto es, de intervalos menores que el semitono de las escalas a a que estamos habituados."(22)

Julián Carrillo nació en Aqualulco, San Luis Potosí, en 1875, y murió en la ciudad de México en 1964. Es el compositor mexicano más difícil de encasillar en una escuela determinada o en un grupo de compositores. "Parte de su música podría clasificarse junto con la de los compositores pre-revolucionarios, parte corresponde, poco más o menos, a la "escuela nacionalista", por el mexicanismo que revela, al menos en sus títulos, por ejemplo, Xochimilco (1935) y Penumbas en el Paseo de la Reforma (1930). Sin embargo mayor fama conquistó con sus "teorías" acerca del llamado Sonido 13 y con su música escrita según estos principios."(23)

Carrillo empezó a desarrollar su teoría desde 1895, y después de desempeñar el cargo de Director del Conservatorio (1920-1924), se dedicó casi exclusivamente al desarrollo y a la aplicación del

24

Sonido 13. "Alrededor de 1925 sus teorías aparecieron por escrito en su propia revista El Sonido 13. El mismo año se ofreció el primer concierto de música basada en el Sonido 13." (24) Posteriormente Carrillo seguirá componiendo una gran cantidad de obras basadas en sus teorías; entre ellas, dos misas, tres sinfonías, ocho cuartetos, dos conciertos para violín y orquesta, varios poemas sinfónicos, etc. Obras que fueron editadas y grabadas por el mismo Carrillo y que hoy son sumamente difíciles de conseguir.

Carrillo consideraba que el Sonido 13 era una teoría revolucionaria al grado que llegó a declarar: "La primacía histórica de la revolución del Sonido 13 puede resumirse en una sola frase que ha sido pronunciada por las primeras personalidades del Viejo y del Nuevo Mundo: éste inicia una nueva era musical, con elementos nunca soñados, con nuevos intervalos, nuevas melodías, nuevas escalas, nuevos ritmos..." (25) Ha de haber sido una gran desilusión para Carrillo que con el transcurso de los años su teoría no llegara a tener la trascendencia que él esperaba.

En ciertos aspectos, Carrillo no encaja dentro del desarrollo general de los compositores mexicanos, ya que habiéndolo favorecido Porfirio Díaz en persona, a quien Carrillo dedicó su Primera Sinfonía, y por su declarada afinidad con las culturas extranjeras, fue considerado por las subsiguientes generaciones nacionalistas como miembro irredimible del pasado político, y por ello mismo no muy deseado.

Algunas de sus obras se tocan ocasionalmente y hasta han sido grabadas. La música del Sonido 13 ha sido interpretada en varias ciudades, tanto de Estados Unidos como de Europa. "Leopoldo Stokowsky es uno de los directores que se han interesado en el Sonido 13 de Carrillo, dirigió Preludio a Colón, en 1931, y Horizontes, en 1951." (26) También, además de grabar y publicar algunas de sus obras, Carrillo mandó

75  
construir varios instrumentos musicales especiales para tocar su música. Algunos de estos instrumentos, unos pianos y una especie de cítara (llamada arpa), se encuentran hoy al cuidado del Conservatorio.

Todos los compositores del siglo XIX, incluyendo a Carrillo, tenían la ambición de ponerse a la altura de los maestros europeos, utilizando sus mismos procedimientos estilísticos, pero siempre llegaron tarde. En las generaciones que siguieron a Ponce y a Carrillo, el conflicto entre nacionalismo y universalismo quedó virtualmente liquidado. Por decirlo de otra forma, sabían que no habían nacido mexicanos por casualidad y sólo como tales su voz se haría escuchar en el mundo. "Sabén que el camino hacia la universalización de la música mexicana no parte de los estilos y de las técnicas ajenas (materia de asimilación), sino del patrimonio musical y cultural de su propio país (materia prima)." (27)

Durante las primeras décadas del siglo XX el acontecimiento más importante en México fue, sin duda, la Revolución, que barrió al país agitando las conciencias y derribando viejas estructuras económicas. Surgieron por todos lados hombres nuevos, con nuevas ideas que querían eliminar muchas formas de vivir, de sentir y de pensar anteriores. Y en ello no sólo van a ser los campesinos y los militares los únicos actores, sino que también los intelectuales intervinieron con gran entusiasmo. La Revolución era en esencia un movimiento nacionalista, de toma de conciencia de la propia personalidad, y representaba, en último término, la aspiración de México a ser un país moderno. En las condiciones de aquél tiempo esto implicaba forzosamente preocuparse por el campo y, ya que los muchos indígenas que vivían en el país se encontraban en las áreas rurales, descubrir entonces que el país tenía un problema indígena que debía ser resuelto mediante la incorporación de tan rico elemento humano a la vida activa de la nación.

Musicalmente, estas aspiraciones hallaron por primera vez su expresión y su plenitud en la obra de Carlos Chávez, de quien hablaremos ampliamente en el siguiente capítulo.

Si la fuente de inspiración de Chávez fue la música indígena antigua, la del otro gran compositor nacionalista, Silvestre Revueltas, fue la música popular contemporánea. "Si el interés de Ponce radicó en lo criollo y mestizo, o el de Chávez en lo indígena, el de Revueltas se sintió más bien atraído por el México actual de los mercados, de las ferias, de las carpas, y de los colores chillones."(28) Las personalidades de Chávez y Revueltas, tan contrapuestas -el primero severamente intelectual y austero frente al segundo poderosamente exuberante y emotivo- "representan en cierta forma los dos rostros de ese Jano bifronte que es, desde la Conquista, la nación mexicana, y han dado origen a una de las más elevadas expresiones musicales de la misma."(29) Ambos compositores -con maneras de ser tan diferentes- se complementaban perfectamente y modelaron la vida musical del país en aquella etapa crucial. No sólo escribían música y dirigían conciertos sino que formaron una amplia conciencia musical pública y así aseguraron la continuidad de su obra modelando nuevas generaciones de compositores.

El fuerte nacionalismo de ambos compositores, que culminó, en lo político-económico, con la expropiación del petróleo por la administración del General Lázaro Cárdenas, provocó en la música una revisión de los valores de la música universal. "Ciertas actitudes extremistas según las cuales la música mexicana se basta a sí misma para definir su propio futuro, quedaron arrinconadas en controversias literarias y aún menos, llegaron a prosperar en el dominio de la creación musical."(30) En general, se aceptó para la composición la necesidad de asimilar los últimos adelantos realizados en los grandes centros musicales del mundo, pero se rechazó su mera imitación. Se aprovecha-

rían los adelantos modernos como recursos técnicos, pero subordinados a la expresión de la materia prima mexicana.

Silvestre Revueltas nació el último día del siglo pasado, 31 de diciembre de 1899, en Santiago Papasquiaro, pequeña población del estado de Durango. Empezó a tocar el violín desde los siete años y a los trece se trasladó a la ciudad de México para proseguir sus estudios musicales. En 1916 se fue al extranjero, a estudiar en el Saint Edward College, en Austin, Texas. "Así, fue el primero de muchos destacados músicos y compositores en escoger los Estados Unidos para estudiar, en lugar de dirigirse a Europa, como antes había sido costumbre." (31) Este es un factor de suma importancia que ha subsistido hasta nuestros días: Estados Unidos pasó a ocupar un primer lugar en todos los aspectos, incluso en la cultura, en la cual su tradición es mínima si la comparamos con la cultura europea o con la cultura de algunos países latinoamericanos. El atractivo de ese país para los compositores es fácil de comprender. En las primeras décadas de este siglo los Estados Unidos empezaban a ser considerados como el "país del futuro", ya que por un lado allí se realizaban los últimos avances técnicos, y; por el otro, dado el excedente monetario de este país, empezaron a otorgar becas bastante jugosas, y las grandes Fundaciones empezaron a encargar obras a compositores de todo el mundo. Esta situación sigue subsistiendo hasta nuestros días e incluso muchos compositores y músicos de los principales centros musicales europeos tradicionales se trasladan ahora a los Estados Unidos. Como podemos ver, el impacto del imperialismo no sólo es evidente en los aspectos socio-económicos; también en el plano de la cultura su penetración avasalladora se ha hecho sentir en todo el mundo.

Silvestre Revueltas llegó tarde a la composición. Después de una actividad de diez años como violinista, en México y en los Estados

Unidos, escribió su primera obra -el poema sinfónico Quauhnahuac (la. versión)- a los 29 años de edad, cuando Carlos Chávez, compositor ya formado, lo llamó a la subdirección de la Orquesta Sinfónica de México, que había sido fundada en 1928. Durante la década que le quedaba de vida -murió en 1940-, Revueltas escribió solamente una docena de cortos poemas sinfónicos, obras de baile y algunas canciones; la duración de su producción total no llega a los cien minutos, sin contar otra docena de partituras para películas. Sin embargo, y a pesar de la poca producción de Revueltas, una buena parte de sus obras aún se encuentran inéditas.

Para acercarnos a la obra de Revueltas nada mejor que sus propios comentarios irónicos y satíricos: "Soñé con una música que es color y movimiento, pero al someter mi primera composición a uno de mis profesores, la comparó con Debussy, de quien jamás había oído música. Más tarde, al conocerla, me di cuenta de que toda mi música mental era idéntica y resolví no componer jamás, sin crear mi propio lenguaje. Casi nunca he usado temas populares pero la mayor parte de los motivos que he empleado tienen un carácter popular. Algunos entendidos son capaces de encontrarle una forma determinada a mi música. No ha sido esa mi intención. Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa." (32)

Casi todos los que han escrito sobre Revueltas han hecho notar que, pese a ser nacionalista, nunca llegó a tomar para su uso melodías o canciones folklóricas. "Todas las melodías que aparecen en la obra de Revueltas son creaciones suyas; pero la impresión que dejan es definitivamente "mexicana", en especial por lo que respecta al ritmo y a la estructura métrica." (33) Por otro lado, también se ha dicho que "no hay evolución estilística en su producción" (34). Esto quizá sea un poco exagerado, pero como casi toda su música fue escrita en

un breve periodo de diez años, sería casi imposible demostrar lo contrario. Entre las obras más reconocidas de Silvestre Revueltas podemos mencionar: Cuauhnahuac (1930), Esquinas (1931), Camino (1936), Senserava (1937), Tres cuartetos de cuerda (1930-1931), Ocho por radio (1933), Homenaje a García Lorca (1936) y una gran variedad de Canciones basadas en textos de diversos autores.

Debe añadirse que, si se exceptúa a Chávez, Revueltas es el compositor mexicano sobre el que más se ha escrito. "Por las circunstancias un tanto especiales de su vida, casi se ha convertido en una leyenda." (35) Algunas personas afirman, incluso, que ha sido el más grande compositor mexicano y a menudo se ha insinuado o aún afirmado que, de no haber muerto prematuramente...

Entre los discípulos de Chávez y de Revueltas de la siguiente generación destaca otra pareja de compositores: Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

Durante la exhibición de "Arte mexicano del siglo XX", que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en mayo de 1940, Carlos Chávez organizó una serie de conciertos de música mexicana y presentó, aparte de algunas obras suyas, ciertos arreglos de canciones y danzas mexicanas de diversos autores nacionalistas, entre ellos Blas Galindo. Blas Galindo, de descendencia huichola, nació en 1910 y estudió composición en el Conservatorio bajo la dirección de Carlos Chávez. "La influencia de Chávez aparece en todas las primeras composiciones de Galindo." (36) Posteriormente estudió en el Berkshire Music Center con Aaron Copland. De regreso a México ocupó el cargo de Director del Conservatorio de la ciudad de México (1947-1961).

Durante sus primeros años como compositor Galindo se reunió con Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras para formar el "Grupo de los cuatro". Este grupo se constituyó para promover

las actividades de sus miembros, enfocando toda su atención en el nacionalismo musical mexicano. La obra de Blas Galindo, Sones de Mariachi (1940), se estrenó en los conciertos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y pronto se convirtió en una de las piezas más populares del repertorio sinfónico mexicano moderno. En la obra aparecen tres sones: El zopilote, La negra y Los cuatro reales, que son adaptaciones de las melodías originales. La instrumentación sugiere un auténtico grupo de mariachis.

José Pablo Moncayo nació en Guadalajara en 1912 y murió en la ciudad de México en 1958. Estudió en el Conservatorio con Candelario Huizar y Carlos Chávez. "Así, no es de sorprender que el estilo de Moncayo como compositor revele un nacionalismo que incluye temas rítmicos y melodías derivadas de la música popular y folklórica."(37)

Además de compositor, Moncayo fue director, pianista y percusionista de la Orquesta Sinfónica de México; no compuso mucho, y aunque casi todas sus obras cayeron en el olvido, su Huanango (1941) continuará apareciendo en los programas de concierto. Esta obra alcanzó una gran popularidad; incluso Stevenson llegó a afirmar que "Es una de las composiciones más brillantes de todo el repertorio mexicano."(38)

Otras obras que se recuerdan de Moncayo son: Cumbres, para orquesta, y la ópera La mulata de Córdoba.

A partir de la década de los 50 el medio musical mexicano se volvió enriquecido por un grupo de excelentes compositores europeos, de distinto origen y que por diversas razones vinieron a radicar al país y que trajeron consigo nuevas técnicas de composición. Entre ellos mencionaremos a Rodolfo Halffter, Gerard Muench, Lan Adonian, y Kostakovsky, entre otros, que tuvieron una fuerte influencia entre los jóvenes compositores mexicanos. Por otro lado vemos también durante esta década que el folklore pierde importancia como forma de expresión

31

colectiva frente a la creciente urbanización y al fenómeno concomitante de la mayor penetración de la radio comercial. "En los distritos rurales se conserva todavía un acervo considerable de melodías populares. Pero la creciente red de radiodifusoras y el increíble número de sinfonolas que funcionan en todas partes, con su correspondiente repertorio de discos comerciales, invaden cada día más los rincones más apartados de la República."(39)

Aunado a estos factores, México -a través del nacionalismo musical-, ya se ha identificado a sí mismo y ahora aspira a identificarse con el mundo. Los compositores que corresponden a esta década -Savín, Velázquez, Enríquez- se incorporarán definitivamente a las corrientes musicales internacionales, utilizando un lenguaje cosmopolita y dejando atrás la actitud nacionalista. Sin embargo, ya sea por el influjo de las enseñanzas y las obras de los viejos maestros, o bien por la presencia de elementos idiosincráticos a los que no es posible escapar, su música refleja una serie de rasgos, que, pese a su cosmopolitismo, retiene las suficientes características como para ser distinguida. Se trata, sin duda, de la nueva música mexicana.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

(1) Aretz, Isabel (cf)

América Latina en su Música.

Carpentier, Alejo.

América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música.

Siglo XXI Ed., México, 1977, pág. 16.

(2) Béhage, Gerard.

Music in Latin América: An Introduction.

Prentice Hall, New Jersey, 1979, pág. 98.

(3) Slonimsky, Nicolás.

La música de América Latina.

Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1947, pág. 256.

(4) Valstrom, Dan.

Introducción a la música mexicana del siglo XX.

Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pág. 29.

(5) Ibidem.

pág. 29.

(6) Ibidem.

pág. 30.

(7) Ibidem.

pág. 41.

(8) Béhage, Gerard.

Op. Cit.

pág. 28.

(9) Ibidem.

pág. 98.

(10) Ibidem.

pág. 101.

(11) Valstrom Dan.

Op. Cit.

pág. 28

- 83
- (12) Frisch, Uwe.  
Trayectoria de la música en México.  
Cuadernos de música/5, UNAM, 1970. pág.16.
  - (13) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 54.
  - (14) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 126.
  - (15) Ibidem.  
pág. 126.
  - (16) Ibidem.  
pág. 126.
  - (17) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 56.
  - (18) Mayer-Serra, Otto.  
El estado presente de la música en México.  
Pan American Union, Washington, D.C. 1960, pág. 9.
  - (19) Mayer-Serra, Otto.  
Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad. El Colegio de México, 1941, pág. 153.
  - (20) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 112.
  - (21) Frisch, Uwe.  
Op. Cit.  
pág. 16.
  - (22) Ibidem.  
pág. 16.
  - (23) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 47.
  - (24) Ibidem.  
pág. 47.
  - (25) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 227.
  - (26) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 50.
  - (27) Mayer-Serra, Otto.  
El Estado presente de la música en México.  
pág. 12.

- 84
- (28) Castellanos, Pablo.  
El nacionalismo musical en México.  
Semanaario de Cultura Mexicana, México, 1969, pág. 12.
- (29) Frisch, Uwe.  
Op. Cit.  
pág. 19.
- (30) Mayer-Serra, Otto.  
Op. Cit.  
pág. 13.
- (31) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 74.
- (32) Castellanos, Pablo.  
Op. Cit.  
pág. 13.
- (33) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 87.
- (34) Mayer-Serra, Otto  
Panorama de la música mexicana...  
pág. 15.
- (35) Malstrom, Dan.  
Op. Cit.  
pág. 90.
- (36) Ibidem.  
pág. 123.
- (37) Mayer-Serra, Otto.  
El estado presente de la música en México.  
pág. 21.
- (38) Stevenson, Robert.  
Music in Mexico.  
Thomas Y. Crowell Company, Nueva York, 1952, pág.260.
- (39) Mayer- Serra, Otto.  
Op. Cit.  
pág. 22.

## NACIONALISMO - UNIVERSALISMO

### MANIFESTACIONES EN EL AMBITO MUSICAL

#### SIGLO XIX : ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO

##### BRASIL

El triple origen racial de la música brasileña se relaciona, en diferentes grados, con el folklore europeo, con el africano y con el de la América indígena. La diversidad de melodías, ritmos y canciones, que provienen desde los cantos indios y los encantamientos rituales de los descendientes de los esclavos negros, hasta las canciones italianizadas de las ciudades costeras, corresponde a la diversidad del escenario natural de las vastas tierras brasileñas.

Luciano Gallet (1893-1931), uno de los primeros exploradores científicos del folklore brasileño, resume la esencia de su música con estas palabras: "La música brasileña nació de la fusión de los elementos de las melodías latinas portuguesas con los ritmos africanos. La conjunción de estos elementos con la contribución racial del indio ha originado la psicología musical de Brasil. El material musical del Brasil, ya sea introducido por los portugueses o importado del Africa, es enormemente rico en forma, melodía y ritmo."(1)

Aunque las tradiciones de la música portuguesa y africana fueron las que dejaron una huella más profunda en la música brasileña, otras tradiciones europeas también contribuyeron a conformarla. Entre ellas, las más importantes fueron la española, la francesa, la italiana, la alemana y la polaca (estas tres últimas influyeron, con excepción de la italiana, a partir de la gran afluencia de inmigrantes provenientes de estos países desde mediados del siglo XIX). "La música española ha tenido una gran influencia a través de los boleros, fandangos, seguidillas, habaneras y zarzuelas. La música hispanoamericana también ha dejado huellas profundas, primero a través del pericón y, más reciente-

mente, a través del tango. Notamos una fuerte influencia francesa en las canciones infantiles brasileñas, mientras que la ópera italiana ha dejado una fuerte impresión desde que estuvo de moda en Brasil en el siglo XVIII. Por último el waltz austriaco fue ampliamente difundido, y en los últimos 20 años el jazz norteamericano ha ejercido una fuerte influencia, especialmente en la orquesta de la música popular brasileña"(2)

La riqueza de la música popular brasileña a ido a la par de un floreciente estado de la cultura musical en ese país. Los misioneros jesuitas fueron los primeros en introducir música europea, principalmente litúrgica, y no tardó mucho en introducirse la música popular. "Ya para 1747 había representaciones de ópera en Río de Janeiro y una de las calles se llamaba Rua da Opera."(3)

El trasplante de la corte portuguesa y el subsiguiente imperio de Brasil determinaron un súbito crecimiento del nivel cultural en general, y la presencia de los grandes maestros portugueses de principios del siglo XIX desempeñó un papel esencial en el desarrollo de la música culta del país. El progreso de la música en Brasil se debió en buena medida al emperador Pedro I, quien a su vez fue un compositor aficionado. "En París se ejecutó una obertura de su ópera y Pedro I fue el autor del Himno Brasileiro de la Independencia, el que escribió el 7 de septiembre de 1822, inmediatamente después de haber declarado al Brasil independiente de Portugal y de ser él proclamado Emperador Constitucional."(4) Después de la abdicación de Pedro I en 1831 el músico y compositor Manuel da Silva escribió el actual Himno Nacional Brasileño.

Al igual que en América Latina la ópera italiana dominaba la escena musical brasileña durante el siglo XIX. Surgieron numerosos compositores de óperas, de los cuales el más sobresaliente, no sólo en Brasil, sino quizás en toda América, fue Carlos Gomes (1836-1896), quien con su ópera El Guarany, basada en un cuento del escritor brasileño José

Alencar, obtuvo reconocimiento en Europa. El fue "El primer músico sudamericano que alcanzó celebridad europea y compitió victoriosamente con los maestros románticos italianos en su propio país, y en su propio género: la ópera."(5)

La creación musical en Brasil durante el siglo XIX dependía de las tendencias musicales europeas y sobre todo italianas, al grado de llegar a declarar un musicólogo italiano que consideraba "... al Brasil como una provincia musical de Italia."(6) Es posible formarse una idea del interés popular en la música por el número de organizaciones, sociedades y clubes musicales que florecieron en Brasil durante la segunda mitad del siglo XIX. "En Río de Janeiro, en la década de 1880 estaban: el Club Beethoven, el Club Ricardo Wagner, el Club Rossini, el Club Schubert, el Club Weber, la Sociedad de Conciertos Clásicos y en San Pablo el Club Haydn y el Club Mendelssohn."(7) Estos Clubes, que recién se habían fundado, propiciaron la presentación de algunos de los más afamados intérpretes del momento, entre otros, Thalberg, Napoleao, y Gottschalk. Esta década, 1880, también vio el surgimiento del nacionalismo musical en Brasil. "El año de 1869 vio el triunfo de Gottschalk en Río de Janeiro y en las capitales de las provincias del sur. Su ejemplo dejó seguramente una profunda huella entre los jóvenes compositores, ya que la introducción de elementos populares en la música culta no era lo más común para ese tiempo."(8) Más adelante hablaremos con detalle de los primeros compositores nacionalistas y de esta primera etapa del nacionalismo musical en Brasil.

La música sinfónica durante el siglo XIX quedaba un poco rezagada detrás del brillante florecimiento de las representaciones operísticas; de hecho, las primeras orquestas sinfónicas de importancia en Brasil se crearon hasta este siglo. "La primera organización sinfónica importante fue la "Sociedad de Conciertos Sinfónicos", establecida en Río

de Janeiro en 1908. La Orquesta Sinfónica Brasileira, se inauguró en Río el 11 de julio de 1940, y en San Pablo la "Sociedad de Conciertos Sinfónicos" se organizó el 17 de octubre de 1921."(9)

En el terreno de la educación musical, Brasil ha tenido excelentes conservatorios y escuelas de música. Su institución musical más antigua es la "Escuela Nacional de Música", fundada en 1841 bajo la dirección de Francisco Manuel da Silva, el autor del Himno Nacional Brasileño. Esta Escuela representó el primer intento serio de crear un verdadero profesionalismo musical en Brasil, y contaba dentro del personal docente con eminentes compositores brasileños. Oscar Lorenzo Fernández fundó en Río de Janeiro, en 1940, un conservatorio moderno llamado Conservatorio Brasileño de Música. En San Pablo está el Conservatorio Dramático y Musical, que es un importante centro educacional, y también hay conservatorios y escuelas de música en Puerto Alegre, Bahía y Belem.

La musicología, por otro lado, se ha desarrollado en el Brasil como una ciencia separada gracias a los esfuerzos de los pioneros del folklore brasileño, Luciano Gallet, Luis Heitor, y Mario de Andrade, quienes publicaron colecciones de canciones folklóricas brasileñas. El folklore musical brasileño ha sido estudiado por Mario de Andrade en sus ensayos con transcripciones Ensayo sobre Música Brasileña y Modinhas Imperiales. Por su parte Luis Heitor ha escrito libros tan importantes como 150 años de música en Brasil y Música y músicos de Brasil, entre otros, Luciano Gallet publicó una amplia colección comentada de danzas y canciones nativas, bajo el título de Estudios de folklore. En cuanto a la historia musical de Brasil, quizá la obra más completa sea la Historia de la Música Brasileña de Renato Almeida, cuya segunda edición apareció en 1942. Es un volumen de 507 páginas con 151 ilustraciones musicales.

El período que estamos analizando y que abarca aproximadamente

de finales del siglo XIX a las primeras décadas del XX, se caracterizó en Brasil, al igual que en América Latina, por el advenimiento de las escuelas nacionalistas y de la estética nacionalista. Si ya en los compositores de la generación precedente descubrimos una cierta tendencia nacionalista, como en el caso de Carlos Gomes con su ópera El Guarany que tiene como figura central un indio brasileño, vamos a ver que durante este período que estamos analizando la tendencia hacia los aspectos característicos de la cultura propia encuentra su realización definitiva. Durante este período la música folklórica y popular brasileña comenzó a ser tomada como punto de partida para la creación de obras cultas, lo que, aliado a nuevas formas de composición, la vuelta de la suite como forma característica, estableció una cierta originalidad en la producción de cada uno de los países del continente.

En Brasil podemos considerar como pioneros de la música nacionalista a los siguientes compositores: Brasílio Itiberé da Cunha (1846-1913), quien desde sus comienzos se dedicó al folklore brasileño, y empleó elementos nacionalistas y formas populares, tales como el estilo afrobrasileño, la modinha y el tango, en sus composiciones; otro compositor que también utilizó formas populares fue Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880) a quien se le considera responsable de haber popularizado el ritmo de la habanera, que tuvo tanta popularidad en Europa a fines del siglo pasado. Sin embargo, el compositor más importante durante esta fase temprana del nacionalismo fue Alexander Levy (1864-1892). De ascendencia francesa, nació en San Pablo e inició sus primeros estudios allí mismo. Posteriormente radicó algunos años en Europa, Milan y París, y regresó a su ciudad natal, en donde quiso formar una orquesta sinfónica, deseo que no pudo realizar ya que no encontró apoyo suficiente. En sus composiciones Levy muestra una profunda identificación con la música popular

de su país, música que en realidad conocía superficialmente. "Su acercamiento a la música popular y folklórica era puramente sentimental, su conocimiento acerca de la música folklórica estaba limitado a las canciones tradicionales más populares, tales como las que utilizó en sus obras nacionalistas más conocidas."(10) Entre sus obras más conocidas tenemos el Tango Brasileño y la Suite Brasileña para orquesta, de 1890, cuya importancia radica en "ser la precursora de muchas suites brasileñas producidas por compositores nacionalistas posteriores."(11) La Suite fue estrenada en Río de Janeiro en 1890 y se convirtió durante los primeros años del siglo XX en una de las piezas más aclamadas del repertorio sinfónico en Brasil. Sin embargo, el paso decisivo hacia el surgimiento de la música nacional en Brasil se llevó a cabo entre 1890 y 1900. Fue entonces cuando el arte musical brasileño empezó a exponer una individualidad nacional característica. En este desarrollo el compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) jugó un papel fundamental, a través de sus propias obras y del estímulo hacia un nacionalismo genuino en la obra de otros compositores. "Nepomuceno desempeñó el papel histórico de ser el primero en introducir deliberadamente la música folklórica brasileña en la literatura orquestal."(12)

Nepomuceno nació en Fortaleza (Ceará) pero pasó casi toda su adolescencia en Recife, en donde estudiaba música. En 1880 viajó a Europa para estudiar en la Academia Santa Cecilia de Roma, y más adelante en Berlín y en París, para estar de regreso en su país en 1895. Antes de su regreso al Brasil, Nepomuceno ya había compuesto algunas obras de carácter nacionalista, como el tercer cuarteto para cuerdas subtítulo Brasileño, la pieza para piano Golhofeira, y un gran número de canciones con carácter popular. Sin embargo la obra que compuso a los pocos años de haber regresado, la Suite Brasileña, es quizá una de sus obras más significativas. Esta obra, que fue la segunda escrita con este título, después de la de Levy, también se

volvió obligada en los repertorios de música contemporánea brasileña. Con esta composición, Nepomuceno fue "más allá del simple uso o adaptación de ritmos y melodías populares, esta obra en cuatro movimientos fue el primer intento por representar algunos aspectos típicos de la vida brasileña." (13) En el primer movimiento Alborada en la Sierra, Nepomuceno utilizó una canción infantil del nordeste brasileño conocida en todo el país. En el segundo movimiento, Intermezzo, la atmósfera general es más francamente popular que en el anterior, y en el último movimiento, Patucaña, el compositor emplea motivos folklóricos de danzas afrobrasileñas. Y aunque la obra de Nepomuceno fue sumamente extensa y ecléctica -compuso en todas las formas y géneros de la música tradicional- las obras que han perdurado fueron las compuestas dentro de la estética nacionalista.

No hay lugar a dudas que durante las primeras décadas de nuestro siglo la gran mayoría de los compositores brasileños se adhirió al nacionalismo musical. Sin embargo, sólo algunos de ellos fueron capaces de trascender el aspecto folklórico de la corriente nacionalista, y los demás sólo tuvieron una significación local. Claro que tenemos el extraordinario ejemplo de Villa-Lobos, cuyas obras han conocido, y conocen, un éxito tal que muy pocos músicos de esta época podrían aventajarlo en número de ejecuciones cotidianas de obras suyas, en conciertos, espectáculos de ballet, emisiones de radio, etc. En el siguiente capítulo hablaremos más ampliamente sobre este gran compositor brasileño.

Al igual que como sucedió en Argentina con el grupo "Renovación", en Brasil surgió, en 1951, el grupo "Música Viva", el cual se declaraba en oposición a lo que ellos consideraban una excesiva utilización de elementos folklóricos en la música culta. El líder del grupo era el compositor de origen alemán Hans Joachim Koellreutter, quien lanzó un manifiesto en 1946 que declaraba: "Música Viva, admitiendo, por un lado, el nacionalismo sustancial como etapa en la evolución artística

de un pueblo, combate, por otro lado, el falso nacionalismo en la música, esto es: aquél que exhalta sentimientos de superioridad nacional en su esencia y estimula las tendencias egocéntricas e individualistas que separan a los hombres, originando fuerzas destructivas."(13) En un período de fuerte nacionalismo en Brasil, tal manifiesto aparecía como algo amenazador. Para la mayoría de los compositores simbolizó "un fuerte ataque a los valores nacionales y una intromisión extranjera en el medio musical brasileño."(14)

Los compositores que se adhirieron a Koellreutter, y que favorecían el dodecafonismo como técnica de composición, fueron: Claudio Santoro, Cesar Guerra Peixe y Luiz Cosme.

En suma, el período que abarca de 1930 a 1950, vio surgir la necesidad de algunos compositores de estar al día en cuanto a las nuevas técnicas de composición con las que se trabajaba en los grandes centros musicales del mundo y adherirse a ellas sin involucrar su identidad cultural brasileña. Consideraban que al haber llegado el arte a un nacionalismo tan extremo había perdido su categoría universal, siendo el universalismo o internacionalismo, precisamente, lo que ellos buscaban.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Slonimsky, Nicolás.  
La música en América Latina.  
Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1947, pág. 144.
- (2) Mariz, Vasco.  
Heitor Villalobos: Life and Work.  
Washington D.C. Brazilian American Cultural Institute, 1970. pag. IX.
- (3) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 145.
- (4) IBIDEM.  
pág. 146.
- (5) América Latina en su Música.  
Aretz, Isabél. (Relatora)  
Devoto, Daniel.  
Expresiones musicales: sus relaciones y alcances en las clases sociales.  
Ed. Siglo XXI, México, 1977, pág. 31.
- (6) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 147.
- (7) IBIDEM.  
pág. 147.
- (8) Béhage, Gerard.  
Music in Latin América: An Introduction.  
Prentice Hall, N.J. 1979, pág. 117.
- (9) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 148.
- (10) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 118.
- (11) IBIDEM.  
Op. Cit. pág. 118.
- (12) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 166.
- (13) Nieves, José María.  
Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana América Latina en su Música, Op. Cit. pág. 222.
- (14) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 279.

NACIONALISMO - UNIVERSALISMO

MANIFESTACIONES EN EL AMBITO MUSICAL

SIGLO XIX : ANTECEDENTES DEL NACIONALISMO

ARGENTINA

Podríamos decir que Argentina es más "latina" que muchos de los demás países latinoamericanos. Sólo un pequeño número de la población indígena ha sobrevivido, y los negros, que nunca fueron numerosos, desaparecieron gradualmente. Las corrientes de inmigración, que empezaron alrededor de 1850, poblaron a la Argentina con oleadas de nuevos colonos provenientes en primer lugar de Italia, y en segundo de España. "En 1852 la población blanca de Argentina era sólo de 1,200,00. La Constitución de 1853 abrió las puertas a la inmigración, de manera que, entre 1850 y 1900, otros 1,200,000 colonos europeos, se establecieron permanentemente en Argentina. Se considera que actualmente el 70 % de la población argentina es de descendencia italiana."(1) Por lo tanto, en Argentina, con más razón que en el resto de Latinoamérica, la música italiana fue la que dominó la escena musical durante todo el siglo XIX.

El período que comenzó en 1880 fue decisivo para el desarrollo posterior de la creación y difusión de la música clásica, tanto argentina como internacional. Esto se debió a que, "Alrededor de treinta sociedades musicales importantes para la promoción de la música sinfónica, coral, de cámara y de escena, se establecieron en Buenos Aires, sólo durante la segunda mitad del siglo XIX. Este desarrollo alentó la presentación de visitantes virtuosos tales como Napoleao, Gottschalk, Thalberg, Ritter y Sarasate, entre otros."(2)

Aparte de la intervención de tan buenos intérpretes en la vida musical argentina también se alentó y dió impulso a los compositores y músicos locales. "Una serie de "Conciertos Nacionales", organizados

en Buenos Aires, entre 1874 y 1882, presentaron a un gran número de músicos locales que hasta entonces no habían tenido ningún reconocimiento."(3) Para finales de siglo, fueron producidas e interpretadas algunas obras sinfónicas con cierto carácter nacional. Por ejemplo, el compositor Saturnino F. Berón (1847-1898) "incluyó varias danzas nacionales en su poema sinfónico La Pampa, estrenado en el Teatro Colón, con un éxito considerable, en 1878. Por otro lado, Arturo Berutti (1862-1938) compuso la Sinfonía Argentina en 1890, habiendo compuesto ya algunas piezas para piano teñidas de elementos nacionales, tales como las Seis danzas americanas."(4)

Aunque en muchos sentidos el nacionalismo contenido en estas obras es muy limitado, ya que no son más que un reflejo de la tendencia nacionalista que reinaba en Europa en esa época, abrieron el camino al compositor que ha sido considerado como el pionero del nacionalismo musical argentino: Alberto Williams.

Durante su larga y prolífica vida, 1862-1952, Williams ejerció una influencia fundamental en todo el país. Nació e hizo sus estudios musicales en Buenos Aires, posteriormente recibió una beca para el Conservatorio de París, donde estudió con Cesar Franck. De regreso a Argentina, en 1899, hizo un largo viaje por la provincia, con el fin de familiarizarse con el folklore popular, las melodías, ritmos y formas de su música. El musicólogo norteamericano, Gilbert Chase, considera que; "La fase nacional de la música argentina se puede considerar que empieza en 1899, cuando Alberto Williams, recién llegado de su estancia en el Conservatorio de París, escribe sus primeras composiciones inspiradas en el panorama rural argentino, con sus canciones y danzas tradicionales."(5) El compositor comentó acerca de su estancia en la provincia argentina: "Quise saturarme de la música de mi tierra para no sentirme un extraño en ella. Yo quería

escribir música con una atmósfera argentina, no precisamente transcripciones, sino música culta con color, carácter y esencia nativa. Por eso me fui a los ranchos de la provincia de Buenos Aires, para aprender las danzas y canciones de nuestros gauchos."(6)

Con Alberto Williams se alcanza en la música lo que ya Ricardo Rojas y José Hernández habían logrado en la literatura, es decir, la búsqueda de la identidad y las raíces en la tradición gauchesca. "La composición musical fue la última de las artes que se identificó a sí misma con esta tradición; y cuando lo hizo, la literatura sirvió frecuentemente como lazo de unión."(7) Entre las composiciones de Williams que se identifican con la tradición gauchesca tenemos: El rancho abandonado (1890), Aires de la Pampa (1893), Primera sonata argentina (1917), donde introduce una danza popular "malambó", danza que seguirá siendo tratada por otros compositores nacionalistas posteriores. Sus obras para orquesta incluyen referencias adicionales a la Pampa, y algunos de sus poemas sinfónicos descriptivos cubren el territorio total de la Argentina, desde las cascadas de Iguazú hasta el Antártico, en las obras: Poema de los mares australes y Poema del Iguazú. Hay que hacer notar que Williams tiene también una gran cantidad de obras sin ningún carácter nacional, entre ellas sus nueve sinfonías.

Aparte de sus influencias en el terreno de la composición, su función como pedagogo y creador de instituciones musicales fue de suma importancia para su país. "En 1893 fundó una cadena de conservatorios y escuelas de música en la Argentina. Siguiendo su ejemplo literalmente cientos de profesores particulares de música establecieron escuelas en la Argentina. No se recorre una manzana en Buenos Aires sin tropezar con una Academia de Música o un Conservatorio."(8)

Un caso muy semejante al de Williams fue el de Julián Aguirre(1868-1924)

como Pascual de Rogatis (n. 1881), Enrique V. Casella (1891-1948), Arnaldo D'Espósito (1907-1945), Constantino Gaito (1878-1945), y Felipe Boero (1884-1958) escribieron un gran número de óperas basadas en leyendas folklóricas, de Argentina o de otros países Latinoamericanos, y en el folklore actual o temas musicales populares. Como ejemplos tenemos al Huerac, de Pascual de Rogatis, basado en un tema azteca, y estrenado en el Colón en 1916, y El Matrero, de Felipe Boero, basado en temas populares de la Pampa, y estrenado en 1929. Ambas óperas lograron un resonante éxito en Argentina.

En oposición a la utilización directa del material folklórico, otros compositores se abocaron a una expresión más cosmopolita a través de la adopción de algunas técnicas contemporáneas de composición, manteniendo el carácter argentino en un nivel subjetivo. Algunos compositores en esta rama son: Floro M. Ugarte (n.1884), los tres hermanos Castro: Juan José (1895-1968), José María (1892-1964) y Washington (n. 1909); Luis Gianneo (1897-1968); Honorio M. Siccardi (n. 1897) y Alberto Ginastera (n. 1916).

El primer poema sinfónico de Ugarte De mi tierra (1923), basado en poemas de Estanislao del Campo, y Los tres poemas sobre Martín Fierro (1925), de Siccardi, son indicativos de la relación entre los compositores nacionalistas del período y los clásicos literarios de la tradición gauchesca: el Fausto de Estanislao del Campo, y Martín Fierro, de José Hernández, los dos poemas populares nacionalistas por excelencia.

Algunos compositores nacionalistas posteriores siguieron aludiendo a estas obras literarias; logrando su culminación la tendencia nacionalista en 1940 con obras como Martín Fierro (1944) de Juan José Castro y la Obertura para el Fausto criollo (1943) de Ginastera.

Como vimos con anterioridad, estos compositores se fueron alejando

de la utilización directa del material folklórico, hacia un estilo más abstracto, asimilando algunas técnicas contemporáneas de composición. Como órgano representativo de esta tendencia se formó, en 1929, el "Grupo Renovación", integrado por los hermanos Juan José y José María Castro, Juan Carlos Paz, Gilardo Gilardi y Jacobo Ficher. Este grupo intentaba renovar el arte musical argentino, empezando por el conocimiento profundo de las nuevas técnicas de composición por parte de los compositores. Los propósitos proclamados por el grupo eran: "Discutir las composiciones de sus socios; representar y publicar sus mejores trabajos; concertar representaciones de música nativa en el exterior; discutir públicamente el tema general de la música, con la intención de contribuir al progreso de la cultura musical."(12)

Sin embargo el grupo se desintegró por divergencias en cuanto al método de actualización y renovación del arte musical argentino. En 1932, Juan José Castro y Gilardo Gilardi se retiraron. En 1936, Juan Carlos Paz, quien era el más radical y se oponía enérgicamente a la utilización de material folklórico en la música culta, se retiró y fundó los "Conciertos de Nueva Música" en 1937; en 1944 creó su propio grupo conocido como "Agrupación Nueva Música". "Mientras que el "Grupo Renovación" favorecía básicamente la promoción de compositores neo-clásicos tales como Milhaud, Stravinsky, Copland, Hindemith, y de Falla, la "Agrupación Nueva Música" fue más allá en la dirección del avant-garde, sintiendo una particular afinidad por Schönberg, Webern, Messiaen, Varese, Cowell y Cage."(13) Cuando Aaron Copland se refirió a Juan Carlos Paz dijo: "Paz estaba más ampliamente emparentado con la literatura de la música contemporánea que ningún otro compositor que yo haya conocido en Sudamérica. El es un trabajador infatigable, serio, erudito, solitario y algo así como un mártir de la causa."(14)

No cabe duda que en Argentina, quizá debido a la gran proporción

de sangre italiana que corre por sus venas, siempre ha existido un gran interés por la música culta. Ya vimos que desde 1880 se habían creado una gran cantidad de sociedades musicales importantes en Buenos Aires. Este impulso siguió, y para principios de siglo se siguió incrementando la creación de instituciones, asociaciones, orquestas, auditorios, etc, para la promoción musical. De manera que "No hay ninguna duda que Argentina; y especialmente, su capital Buenos Aires, por su desarrollo, se coloca a partir de 1950, en el país con la vida musical más floreciente de toda América Latina."(15) Por eso no es de extrañar que el compositor norteamericano Aaron Copland opinara que: "En su conjunto, los compositores argentinos eran los más cultivados y preparados profesionalmente en toda América Latina. Además de tener Buenos Aires una vida musical realmente cosmopolita."(16)

El hecho de que Buenos Aires tuviera una vida musical cosmopolita, se debió, en gran parte, a la renovada vitalidad de instituciones previas, como el Teatro Colón y la Asociación Wagneriana. A las numerosas orquestas estatales y asociaciones promotoras de conciertos. Al incremento de actividades de música nueva en las universidades privadas y nacionales, y en general, al mejoramiento del nivel de instrucción musical en instituciones públicas y privadas. Entre estas instituciones la que quizá ha obtenido más resonancia mundial sea el Centro Latinoamericano para Estudios Musicales Avanzados, en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, que ha sido dirigido por Alberto Ginastera desde 1962 y que recibe a un gran número de estudiantes de todo el mundo para cursos de especialización.

Aparte de este Centro, se fue viendo en Buenos Aires la formación de otros grupos tendientes a la difusión de la nueva música. La "Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina", fundada en 1957, con compositores como Mario Davidovsky y Alcides Lanza como miembros,

101

se ha abocado a la difusión, publicación y grabación de la música contemporánea argentina; particularmente en asociaciones como la Editorial Argentina de Música, Ricordi Americana, "que tiene un catálogo de publicaciones de música nativa, incluyendo partituras orquestales y de óperas, que rivaliza con muchas grandes firmas editoriales de música de Europa y los Estados Unidos."(17) y el Club Internacional del Disco.

Por último, otro de los grupos importantes que se formaron con la finalidad de promover el estudio y la interpretación de la música contemporánea fue la "Agrupación Euphonía", conocida posteriormente con el nombre de "Agrupación Música Viva", que fue establecida en 1959 por Gerardo Gandini y Armando Krieger.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera: Argentine Composer.  
The Musical Quarterly, Vol. XLIII, No. 4, Oct. 1957.
- (2) Béhage, Gerard.  
Music in Latin América: An Introduction.  
Prentice-Hall, New Jersey, 1979, pág. 107.
- (3) Ibidem.
- (4) Ibidem.
- (5) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera: Portrait of an argentine composer.  
Tempo, No. 44, Londres, verano 1957.
- (6) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 108.
- (7) Ibidem.  
pág. 109.
- (8) Slonimsky, Nicolás.  
La música de América Latina.  
Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1947, pág. 102.
- (9) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 109.
- (10) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit.  
pág. 99
- (11) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 212.
- (12) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit.  
pág. 103.
- (13) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 272.
- (14) Copland, Aaron.  
The composers of South América.  
Modern Music, Vol. XIX, No. 2, Nueva York, Febrero, 1942.
- (15) Béhage, Gerard.  
Op. Cit.  
pág. 328.
- (16) Copland, Aaron.  
Op. Cit.
- (17) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit.  
pág. 103.

CARLOS CHAVEZ

VIDA Y OBRA

El período revolucionario que abarca de 1920 a 1940, fue una etapa de reconstrucción que, en manos de los presidentes Obregón y Calles, propició el surgimiento de una revaloración de la cultura indígena, prehispánica y moderna y, por consiguiente, del impulso a un movimiento indigenista en las artes de todo México.

En el caso de la música, el intento de reencontrar las prácticas musicales de los indígenas precortesianos, no fue tanto revivir auténticamente esa música, sino de la evocación subjetiva del pasado remoto, o del carácter o marco psicológico de la antigua música indígena.

En octubre de 1928 Carlos Chávez ofreció una conferencia en la Universidad Nacional, elogiando las virtudes de la música indígena precolombina, considerando que ésta "expresaba lo más profundo del alma mexicana"; a lo cual agregaba que la vida musical de los indígenas "había sido la etapa más importante en la historia musical de México."(1)

Tales ideas se convirtieron en leyes para cualquier seguidor de la tendencia indigenista. Esta tendencia obedecía a la idea de que el elemento más característico, y por lo tanto el más vital e importante de nuestra cultura y nuestra nacionalidad, era el indígena.

Tal postura ideológica se insertaba perfectamente en aquella fase de reacción social que consistía en la eliminación consciente y deliberada del yugo intelectual que había impuesto la etapa colonial.

En el ámbito musical, esta postura artística encontró a su mejor representante en Carlos Chávez. "Carlos Chávez, quien acudió a las fuentes del folklore y de la arquitectura o el documento etnomusical, dio plena vigencia a esa corriente de nuestro nacionalismo musical

que se denominó indigenismo, y que se caracterizó por emplear con especial énfasis materiales sónicos de origen indio real o supuesto."(2)

Esto último se refiere, sobre todo, a las dudosas "reconstrucciones" de la música prehispánica que se produjeron en algunos casos. A pesar de algunos intentos juveniles de Chávez de "reconstrucción" de la música precortesiana, su mexicanismo no significó para él un programa estético. Chávez fue esencialmente un músico que, desde sus principios, procuró expresarse musicalmente, huyendo de lugares comunes, para encontrar su propio lenguaje, para conformar un estilo propio. Incluso, a propósito de la utilización directa del material folklórico, Chávez consideraba que: "En primer lugar, usar material folklórico como un expediente permanente sería limitativo; en segundo lugar, si el compositor usa temas folklóricos con exclusión de los suyos propios, está renunciando a una parte muy importante de su función creadora; y en tercer lugar, el hecho de que un compositor mexicano o brasileño use temas folklóricos no garantiza que adquiriera ni un estilo propio ni siquiera un estilo nacional."(3)

Así, aunque Chavez es considerado como el teórico y práctico más consumado del movimiento nacionalista en la música de México, rara vez transcribió melodías folklóricas o indígenas, y cuando lo hizo, captó su esencia en evocaciones subjetivas.

Carlos Chávez, el compositor que tuvo mayor influencia en la vida musical mexicana de 1920 a 1960, nació en la Ciudad de México el 13 de junio de 1899. Tomó sus primeras lecciones de música con su hermano Manuel. De 1910 a 1914 estudió piano con Manuel M. Ponce, y continuó de 1915 a 1920 con el pianista Pedro Luis Ogazón. En cuanto a la composición se puede decir que fue autodidacta. "Espíritu eminentemente analítico y crítico, autodidacta por naturaleza, dotado de gran confianza en sus propias fuerzas, se dedicó por sí solo a estudiar armonía, contrapunto, composición y orquestación."(4)

105

Sobre este mismo aprendizaje autodidacta en la composición el propio Chávez nos comenta: "A los 12 años me inicié en la instrumentación solo, estudiando con detenimiento el tratado de Guiraud. Nunca quise tener a un maestro de composición, porque los consideraba irremisiblemente dogmáticos, y porque pensaba yo que los mejores maestros serían los "grandes maestros", a quienes estudié analizándolos a fondo."(5)

Para antes de 1921, Chávez había compuesto ya una buena cantidad de música, considerada como juvenil y de escasa importancia en comparación a sus obras posteriores. "Las obras pertenecientes a este período, que se prolongó hasta 1921, carecían lógicamente de mayor experiencia y profundidad, desenvolviéndose dentro de una tendencia general semi clásica, semi romántica, y con una orientación europeizante en su línea melódica y realización armónica; pero ofrecen algunas cualidades: vitalidad, sentido formal y solidez de factura."(6)

Entre las obras de este período -muchas composiciones de su producción inicial no figuran en la lista definitiva de sus obras-, se encuentran: Preludio y Fuga (1917), Sonata Fantasía (1918), Páginas sencillas (1918-1920), Cuatro estudios (1918-1920), Cuatro valeses (1918-1920), Cantos mexicanos (1918-1920), Dan Malstrom opina sobre esta última, "Basta con decir aquí que sus Cantos mexicanos incluyen la canción revolucionaria La cucaracha, y que pueden considerarse como un equivalente de las Canciones mexicanas de Ponce."(7)

También durante este período escribió música para canto y piano, Cuatro poemas (1918-1920), e incursionó en el campo orquestal con una Sinfonía, bosquejada en 1915 y realizada en 1917-1918. La música de cámara está representada por un Sexteto (1920-1921), y sobre todo por el Primer cuarteto (1921) que constituye la "culminación y síntesis de este período."(8) Ese mismo año, 1921, Chávez ofreció su primera presentación en público como compositor, estrenando su Sexteto, algunas

piezas para piano, y diversas canciones. Como resultado del éxito obtenido en esta ocasión, Ponce escribió refiriéndose a su antiguo alumno: "Carlos Chávez es un raro ejemplo de fecunda aplicación que se destaca en nuestro ambiente de secular pereza... El rasgo más sobresaliente de la música de Chávez es una aspiración de modernidad y originalidad, que se justifica perfectamente en un hombre tan joven, pues Chávez es todavía muy joven, a pesar de su aspecto de seriedad. Tiene talento. Se encuentra bajo la doble influencia del romanticismo del tipo de Schumann y Chopin, y del modernismo que lo atrae con su aureola de novedad y exotismo."(9)

Si Chávez apareció como el ideólogo más consumado del movimiento nacionalista en la música, su obra no es exclusivamente la de un compositor nacionalista; al contrario, alrededor de las dos terceras partes de su producción total no tienen una relación directa con el nacionalismo musical, y sería erróneo referirnos a un "período nacionalista" en su carrera. Aunque encontramos una tendencia mexicana que empieza con El Fuego Nuevo (1921) y llega a la cima en 1930, aparece sólo esporádicamente más tarde. Sin embargo es importante resaltar el uso de los siguientes rasgos "mexicanos" en la obra de Chávez: "temas melódicos y ritmos derivados de la música popular y folklórica de México o emparentados con ella (en el caso de Chávez, también la música indígena) y nuevas combinaciones de instrumentos, incluso instrumentos indígenas (especialmente de percusión), e instrumentos utilizados en la música popular."(10)

Las concepciones de Chávez sobre el nacionalismo musical han sido tema de muchas controversias. Ha sido calificado como un compositor "folklorista" e "indigenista", adjetivos que sólo en cierto sentido se ajustan a su obra, ya que podemos comprobar -a lo largo de toda su producción- que su búsqueda fue mucho más amplia y sofisticada.

107

Para Chávez "... el nacionalismo no era el problema de la parte contra el todo, ni constituyó una opción dogmática por un estilo, una inspiración o un gusto determinados. Chávez no la tuvo. La suya fue una opción por una dirección de nuestro espíritu, la de desarrollar por todas las vías, por todas las formas y los matices la dimensión universal de lo mexicano o la dimensión mexicana de lo universal."(11)

Chávez se encontró durante sus años de formación con dos mundos estilísticos en cuyas coincidencias con su propio modo de sentir vio un vehículo apropiado para afianzar su posición estética. "Por un lado, lo atraieron las aportaciones de los músicos contemporáneos y las soluciones a los problemas con los que estaban luchando solitariamente en un ambiente poco propicio para las innovaciones. Por el otro, la música indígena, con su lejanía expresiva, su belleza serena, y sus ritmos vigorosos, lo empujó en idéntica dirección y satisfizo al mismo tiempo las exigencias de su posición ideológica."(12) Hay obras en que se entrecruzan estas dos fuerzas; otras, en que prevalece una u otra. Pero en todas, el compositor persiguió su propio camino y habló su propio idioma.

Como otros compositores nacionalistas, Villa-Lobos o Vaughan Williams, por ejemplo, Chávez consideraba que el arte debía de ser nacional en cuanto a su carácter, pero universal en cuanto a su fundamento, y que debía hacerse llegar a la mayor cantidad de gente posible. "De entonces, -desde su juventud, que coincidió con el período de la Revolución-, data la profunda identificación de Chávez con el alma de su pueblo y el espíritu de su tierra y la determinación de llegar con su obra musical -de raíz esencialmente popular- al individuo común, al hombre de la calle, tratando de desarrollar su sensibilidad y mejorar su cultura, evitando por lo tanto el consagrar su música a cenáculos restringidos."(13) Esta actitud lo unía, como

es natural, tanto al pasado del México indígena, como a la audaz experiencia social a que asistía, y de la que a la vez participaba de una manera activa. Chávez consideraba que el arte es una expresión esencialmente individual, pero que el individuo está moldeado, en gran parte, por la nación o grupo social al que pertenece. Por lo tanto, cada individuo expresa su tradición y sus características colectivas; pero, a la vez, la tradición y las características colectivas se expresan, de manera particular, a través del individuo. El propio compositor nos dice: "Está bien que dejemos ascender nuestras mentes a niveles siempre más altos, a abstracciones y a planos geométricos. Pero no debemos de ningún modo renunciar a nuestro papel de actores vivos o, por lo menos, de espectadores curiosos en el drama concreto de la realidad."(14)

Mientras que la evocación de la música indígena -ya sea de tribus actuales aisladas o de las altas culturas precolombinas- constituía el interés fundamental del propósito nacionalista de Chávez, también la tradición folklórica mestiza y la música popular urbana, llamaron su atención. Y aunque en un principio repudiaba el operístico siglo XIX en México, redefinió posteriormente su posición: "La música indígena es mexicana, pero también lo es el arte de origen español. Es correcto y plausible considerar incluso las óperas nativas en estilo italiano o las sinfonías hechas en México de inspiración alemana, como mexicanas. Naturalmente, la condición de ser mexicana no añade calidad estética a una producción artística. Sólo cuando la música mexicana alcanza calidad artística, se convierte en verdadero arte nacional."(15)

El año de 1921 fue muy importante en el desarrollo de la carrera artística de Chávez. Ese año empezó su relación con el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, quien jugó un

papel de suma importancia en el renacimiento de la cultura artística mexicana. Vasconcelos, quien había favorecido el desarrollo de la pintura facilitando las realizaciones de los grandes frescos de Rivera, Siqueiros y Orozco, encargó a Carlos Chávez, por sugestión de Pedro Henríquez Ureña, la composición de un ballet inspirado en un tema azteca. Se trataba de El Fuego Nuevo "Con el cual inaugura oficialmente su producción, y que en realidad constituye la obra inicial de su segunda manera, la que ha sido calificada como "la más mexicana", y que se prolonga más o menos, dentro de lo relativo de una clasificación sistemática en este sentido, hasta 1928. En ella asistimos al aumento progresivo de su seguridad técnica y el desarrollo paralelo de sus medios de expresión, más orientados ahora hacia un arte intrínsecamente mexicano."(16) Y aunque esta obra es profundamente mexicana y nos transporta, por sus ritmos y melodías, a la época de los aztecas, Chávez no hizo ninguna cita textual de aquella música. "Recuerdo que no quise hacer "arreglos", no busqué "melodías indias -escribí-, "Todo en esa pieza es de mi invención; la expresión, pensaba yo, tendría que darla el espíritu de la música."(17) Es claro que para entonces Chávez que apenas contaba con 21 años, no había realizado ninguna investigación sobre la música indígena y, como él explicó, "Mi contacto con la música indígena no fue el resultado de un propósito predeterminado, sino que estuve expuesto a ella por la circunstancia de haber vivido por largas temporadas en Tlaxcala desde los cinco o seis años."(18) Así, el espíritu del ballet de 1921 fue simplemente resultado de recuerdos y afectos por ciertos elementos de la música indígena que escuchó de niño en Tlaxcala. El propio Chávez se referiría posteriormente a este ballet en los siguientes términos: "Para mí tiene de especial El Fuego Nuevo que en él se expresan por primera

vez las influencias de la música de los indios, auténticamente tradicional, que escuché en Tlaxcala desde muy niño por muchos años, y que nunca antes se había revelado en mis composiciones, porque estaba yo lleno de Beethoven, Bach, Schumann y Debussy."(19) El ballet, basado en la ceremonia ritual del "fuego nuevo", está escrito para coro femenino y orquesta, con un considerable número de instrumentos de percusión, incluyendo algunos instrumentos aztecas como güiros, sonajas, cascabeles y un grupo de ocarinas.

El período que abarca de 1921 a 1928 también corresponde a obras como: Polígonos; la serie de Siete piezas para piano, que Chávez inició en 1923 y que fue completando en años sucesivos; las Tres piezas para guitarra, iniciadas por sugerencia de Andrés Segovia en 1923 y terminadas en su versión final hasta 1954; los dos cuadernos de Exágonos, sobre textos de Carlos Pellicer: Tres exágonos (1924), para voz y piano, y otros Tres exágonos (1924), para voz y pequeño conjunto instrumental. Durante el año de 1924 también escribió las tres Sonatinas: para violín y piano, para piano y cello, y para piano, respectivamente. En estas obras, en contraste con el ballet El Fuego Nuevo, sólo encontramos algunos ecos de música mexicana, sobre todo en la Sonatina para violín y piano y aún más en la Sonatina para piano en donde de vez en cuando se precisa alguna frase de sabor típicamente mexicano. "La breve, compacta, potente, pequeña Sonatina para piano, pese a todas sus reminiscencias de Ravel, tiene un fino canturreo silvestre, indígena americano en su monotonía, rigidez y penetrante terrosidad."(20)

Después de estas pequeñas obras, Chávez se va a abocar nuevamente a las grandes formas, consagrándose a la composición de dos partituras de gran envergadura y carácter coreográfico, se trata de Los Cuatro Soles y la Sinfonía de baile H.P. a la que posteriormente añadió el

título de finitivo de Caballos de vapor.

Los Cuatro Soles, escrito en 1926, es un ballet para coro femenino y orquesta. En esta obra Chávez aborda nuevamente un tema de la antigüedad mexicana, que se refiere a la prehistoria y a las etapas anteriores a la aparición de la humanidad, separadas entre sí por cataclismos; así se va pasando sucesivamente por la destrucción del mundo por el agua, por el viento y por el hielo, y por el fuego; siendo la cuarta etapa el sol, o edad de la tierra, etapa en la que vivían los pobladores de estas tierras a la llegada de los españoles en el siglo XVI. En este ballet puede observarse claramente la íntima relación de continuidad existente entre el tema del mismo y el de su primera producción coreográfica, El Fuego Nuevo. El propio Chávez nos cuenta acerca de la música indígena que inspiró Los Cuatro Soles: "Todo nuestro ser es conmovido por esta música... En ella nos encontramos a nosotros mismos. Su esencia corresponde a nuestras emociones. Sus cualidades expresivas están relacionadas con nuestro carácter y con nuestras inquietudes."(21)

La partitura de este ballet está escrita para un conjunto sinfónico, al que agregó numerosas percusiones, en las que hay xilófonos, con y sin resonadores, teponaztlis, tambor indio, clave, sonajas, gong, tam-tam, guiro, maracas, tenabari, jícara de agua, lija, etc.

La música de Los Cuatro Soles, en su versión sinfónica, fue estrenada el 22 de julio de 1930, en el Teatro Iris de la ciudad de México, y en su versión de ballet se presentó en el Palacio de Bellas Artes el 31 de marzo de 1951.

Chávez fue una persona sumamente activa en varios terrenos: en el de la composición, en el de la pedagogía, y en el de la dirección de orquesta. De estas actividades, aparte de la composición, tuvo particular importancia e influencia en el desarrollo de la música en

112

Véxico la dirección, ya que dirigió permanentemente la Orquesta Sinfónica de México fundada en 1928. El interés de Chávez en la dirección de orquesta se remonta a algunos años atrás, cuando con el deseo de difundir la música contemporánea en México, organizó y participó en algunos conciertos de obras de vanguardia. A su regreso de Europa, en 1923, había traído algunas composiciones de Stravinsky y de Schonberg, músicos completamente desconocidos entonces en el país, "que se desenvolvía dentro de un estrecho provincialismo en materia musical, mezcla de plácida ignorancia e indiferencia por lo que pasaba en el exterior."(22) Vicente T. Mendoza se ha referido con acierto a la posición espiritual de Chávez en esa época al señalar: "Así se plantea a Chávez un dilema importante. El desarrollo de su personalidad requiere de un medio progresista que su ciudad no le proporciona; por otra parte, si resuelve emigrar a una metrópoli musical -ya sea París o Nueva York- pierde contacto con su propio país, al que ama, y del que -a pesar de su provincialismo musical- recibe una herencia general de cultura y una tradición de música popular folklórica con la que está identificado. Ante este dilema Chávez resolvió desde el primer momento su propia posición en forma bien definida; trabajaría por elevar el nivel del ambiente musical de su ciudad, en el que él mismo habría de desarrollarse y moverse."(23)

Venciendo grandes dificultades, Chávez logró realizar, desde diciembre de 1925 hasta los primeros meses de 1926, algunos conciertos vocales e instrumentales, bajo el título de "Nueva Música", en donde se presentaban obras y autores casi desconocidos entre el público mexicano: "Quise hacer ver que había muchas cosas nuevas; que en nuestro medio no se conocía la música contemporánea europea."(24) Desgraciadamente estos conciertos no tuvieron mucho éxito, ni despertaron mayor repercusión en el ambiente. Chávez, por su parte, y con el deseo de

obtener mayor experiencia, decidió radicar en el extranjero por algún tiempo. La ciudad a la que se dirigió fue Nueva York, en donde vivió de 1926 a 1928. Su estancia en este centro mundial fue de suma importancia, ya que allí entabló relación con algunos de los compositores norteamericanos de vanguardia más importantes como Copland, Varese y Cowell. Con ellos participó activamente en la "Sociedad Internacional de Compositores" y en la "Asociación Panamericana de Compositores". Y ciertamente las composiciones de Chávez que se escucharon en esta ciudad, señalará Rosenfeld, "Revelaron a Nueva York que su tierra, México, no era la provincia que se creía "allá abajo", sino un lugar perfectamente contemporáneo al borde del futuro. Era evidente que alguien llamado Carlos Chávez estaba allí desarrollando una música en forma tan espontánea como sus colegas de Nueva York, París o Viena. Este hombre era por sí solo un ambiente."(25)

A su regreso a México, en 1928, y cuando Chávez contaba 29 años, se le invitó a ocupar el cargo de director estable de la Orquesta Sinfónica de México (O.S.V.). La labor que realizó durante veintiun años como director de esta orquesta fue larga y fecunda, hasta el punto de tener una importancia casi equivalente, dentro de la vida musical de México, a su obra de creador.

Chávez tuvo que luchar con dificultades de todo tipo: "Cuando en 1928 inauguró esta fecunda actividad, la vida de conciertos en México era prácticamente inexistente, el público indiferente y los músicos de la orquesta muy por abajo de la aptitud profesional normal."(26): Por lo tanto tuvo que empezar dirigiendo un conjunto de relativa eficacia, con un repertorio casi nulo y muy escasa tradición sinfónica: al mismo tiempo debió enfrentarse y luchar constantemente con problemas de orden económico, debido al escaso presupuesto que se le asignaba a la Orquesta, con problemas de organización, con un público indiferente

114

y con una crítica hostil y maliciosa. Pero gracias a su capacidad y a su tenacidad, logró que el nivel artístico de su orquesta se superara constantemente, logrando alcanzar en pocas temporadas un muy bien nivel. El propio Chávez apuntó: "Mi lucha ha sido la de crear un medio musical en México al mismo tiempo que actúe. Mi dilema fue: o logro que haya vida musical, o me voy de México, aunque esto nunca me hubiera satisfecho. Durante el tiempo que estuve al frente de la Sinfónica era un gran esfuerzo administrativo. Había que implorar la subvención cada año como si fuera la primera vez." (27) Pero la Orquesta sobrevivió, gracias a que Chávez no sólo poseía una gran capacidad artística, sino también sentido práctico e intuición para aprovechar las situaciones y oportunidades. Hasta entonces ninguna orquesta mexicana había obtenido subsidios. Pero Chávez logró crear la primera orquesta estable, principalmente porque supo como obtener apoyo, tanto oficial como privado para su empresa.

Como ya dijimos, Chávez estuvo al frente de la C.S.M. por veintiun años. Durante este tiempo realizó una labor de suma importancia por la difusión de la música contemporánea, tanto nacional como extranjera: "...durante los veintiun años que dirigió la C.S.M., estrenó alrededor de 155 obras del repertorio contemporáneo, 82 de las cuales correspondían a la producción sinfónica mexicana." (28)

La C.S.V. también hacía regularmente giras por el interior del país, pretendiendo hacer llegar, de alguna manera, los beneficios de la gran capital a la provincia.

La labor de Chávez en el terreno pedagógico también fue de suma importancia. En 1928, el mismo año en que fue nombrado director de la C.S.M., fue llamado a ocupar el puesto de director del Conservatorio Nacional. En esta institución introdujo nuevos métodos de enseñanza, acentuando la importancia de la práctica sobre la teoría,

mostró la necesidad de escribir melodía y contrapunto melódico en todos los estilos: diacrónico, cromático y pentatónico. El propio Chávez describió así este período: "Yo inicié un programa detallado para la clase de composición del Conservatorio de Música en 1931. No usábamos texto. Los estudiantes trabajaban infatigablemente, escribiendo melodías en todos los modos diatónicos, en una escala melódica de doce tonos, y en todas las escalas pentatónicas. Se escribieron cientos de melodías, pero no sólo como ejercitación. Teníamos instrumentos en la clase y las melodías se interpretaban en ellos. Como resultado, los jóvenes estudiantes escribían melodías con un sentido instrumental extraordinariamente agudo."(29)

Chávez instituyó además un conjunto coral que, primero bajo su dirección, y luego la de Luis Sandi, tuvo pronto un repertorio importante y ecléctico, desarrollando una intensa labor; creó igualmente la Orquesta Mexicana, integrada en parte por instrumentos indígenas o por sus equivalentes actuales; organizó también los Conciertos del Conservatorio, a cargo de maestros y alumnos. Fundó además grupos de investigación musical, consagrados en gran parte al estudio de la música aborígen, tanto desde el punto de vista histórico como musical, constituyendo el primer intento serio y organizado en el país en la rama de la investigación musical.

Chávez permaneció en el puesto de director del Conservatorio hasta marzo de 1933, y de nuevo durante 8 meses en 1934.

Paralelamente a sus actividades como director de la C.S.M. y como director y maestro del Conservatorio, Chávez proseguía con su labor personal de creación.

A partir de 1928 se puede notar una evolución en su obra hacia una proyección más universal, aunque siguieron apareciendo elementos populares en algunas piezas. "Este proceso se realiza en una serie de

páginas de menores dimensiones y material más restringido, pero ricas en consecuencias y que, al contribuir a depurar su estilo y dar flexibilidad a su escritura, no dejan de influir poderosamente en la producción futura del compositor mexicano."(30) Las obras a las que nos referimos son: la Tercera sonata para piano, escrita en Nueva York en 1928 y dedicada a Aaron Copland; le siguen dos páginas para piano pertenecientes a la serie de Siete piezas, una de ellas es el Blues y la otra es Fox; en estas páginas, escritas en 1928, se puede percibir, simplemente por los títulos, la influencia que estaba teniendo la música norteamericana en la obra de Chávez.

La serie de Siete piezas fueron completadas en 1930 con otras dos páginas: Paisaje y Unidad, esta última considerada por varios críticos como "la más extensa e importante del grupo."(31)

También hay que hacer notar que durante los primeros años que desempeñó el cargo de director de la O.S.M. no escribió ninguna obra para orquesta, con excepción de los fragmentos restantes de H.P.

Chávez empezó a escribir el ballet H.P. o Caballos de vapor en 1926 y le llevó seis años dejarlo terminado para su estreno en 1932 en Filadelfia. El ballet estuvo representado por la Compañía de Ballet de Catherine Littlefield y con Leopoldo Stokowsky dirigiendo la Orquesta de Filadelfia. En esta obra en lugar de evocaciones de orden histórico o mitológico, Chávez trató de describir episodios de la vida contemporánea: el contraste dramático establecido entre el ambiente sensual y cálido de la zona tropical de América Latina, rica en productos naturales, y el maquinismo imperante en los Estados Unidos, que permite la industrialización de esos productos. Esta obra "posee ya un innegable contenido social, que se irá acentuando en obras futuras, pretendiendo, en su tendencia realista, ser un reflejo de algunas de las escenas cotidianas de nuestra época, y de los ambientes que le son familiares al compositor."(32)

Es en el ballet Caballos de Vapor en donde encontramos la mayor cantidad de elementos folklóricos; más que en ninguna partitura anterior. A propósito el propio compositor comenta: "H.P. es una sinfonía de la música que está en el ambiente y que se oye en todas partes, una especie de revista de la época. Lo que el momento presente tiene de lucha, de esfuerzo y de creación; lo que realmente vive en el aire que se respira, es lo que inevitablemente habrá de contener H.P." (33) Y en otra parte añade: "Algunas melodías y danzas del pueblo pueden ser halladas en mi música. Sin embargo ellas no representan la base constructiva de la obra, sino que sencillamente coinciden con mi forma de auto-expresión." (34) Mientras que los elementos musicales que caracterizan a Chávez como un compositor indigenista pueden ser aislados por una persona que analice sus partituras, éstos no son necesariamente la fuente principal de las cualidades indígenas mexicanas de la música de Chávez. Su indigenismo emana de una evocación subjetiva de la antigua y moderna cultura indígena, más que de referencias específicas a su estilo musical.

El ballet tiene una puesta en escena moderna, con la vida cálida y sensual de los trópicos latinoamericanos en contraste con la sociedad industrializada de Norteamérica. La explotación capitalista de éstos hacia sus vecinos del sur está expresada simbólicamente a través de la coreografía, de la música y del sentido plástico (la escenografía fue realizada por Diego Rivera). Los trópicos están representados musicalmente por dos danzas folklóricas mexicanas: el huapango y la zandunga, mientras que algunos sonos aparecen en la escena final: "Danza del hombre y las máquinas", en la cual los ritmos tropicales están contrapuestos a aquellos ritmos que imitan los de las máquinas modernas.

El pintor Diego Rivera, que colaboró en la producción de H.P.,

escribió: "H.P. no es una exposición de ideas o una propaganda en pro o en contra de tal o cual punto de vista ético o estético, sino que es un desarrollo de hazañas plásticas y musicales, cuyas sugerencias están de acuerdo con el ritmo de las aspiraciones, intereses y necesidades de nuestra existencia social."(35) Y luego añade: "La necesidad de la unidad hace que la plástica, danza, pintura y escultura escénica sea una plastificación de la música de H.P.; en consecuencia, la música de H.P. puede existir sin danzantes y sin escena, puede ser tocada en medio de cualquier multitud y ese sería su mejor lugar."(36) Y así fue como sucedió; actualmente el ballet es mejor conocido como una suite sinfónica, reducida a tres números: Danza del hombre, El barco y El trópico, de los seis del ballet original, que en estos días es muy raro que se represente.

Los años 30 y 40 en la música latinoamericana marcaron el inicio de una nueva era, una era de concientización de algunas de las tendencias progresivas contemporáneas de composición, y la necesidad de seguir o asimilar esas tendencias. Este período ve surgir la formación de grupos o asociaciones avocadas a la modernización de la composición en América Latina, buscando sincronizar su desarrollo con el de las tendencias contemporáneas. En Argentina el "Grupo Renovación" y la "Agrupación Nueva Música"; en Cuba, el "Grupo de Renovación Musical"; en Chile la "Asociación de Compositores" y el "Instituto de Extensión Musical"; en Brasil, el grupo de "Música Viva" y, en menor medida, en México, los "Conciertos de los Lunes", y el Instituto Nacional de Bellas Artes, fueron algunas de las organizaciones dedicadas a poner al día el arte musical de sus respectivos países. Este período también vio el surgimiento de las primeras críticas directas al nacionalismo musical, de las cuales la más severa y radical ha sido la del compositor argentino Juan Carlos Paz,

quien consideraba "que todo compositor nacionalista trabajaba con materiales muertos, y esto era lo que provocaba el estancamiento de la música latinoamericana." (37) Sin embargo, el nacionalismo musical seguiría siendo cultivado regularmente en Latinoamérica hasta 1950.

Incluso Chávez, en 1932, cuando realizó su tercera visita a los Estados Unidos, por tres meses, el Secretario de Educación Pública le pidió que escribiera un informe sobre sus impresiones del país vecino (este informe constituyó la base y el punto de partida para su libro "Toward a new music: music and electricity") escribió: "Considero que el arte, y por lo tanto la música, se encuentran en un proceso evolutivo constante, tanto por la transformación en la mentalidad de los seres que lo practican como por el perfeccionamiento de los medios técnicos puestos a su disposición." (38)

A su regreso a México se abocó a escribir una obra coral para un curioso conjunto sonoro: coro mixto a cuatro voces, oboe y corno inglés; se trataba de la obra Tierra mojada, sobre poesías de Ramón López Velarde. También de López Velarde era el texto de otra pieza vocal llamada Todo (1932-1934). Por estas fechas, 1933, empezó sus series de Soli, que serían concluidas con el Soli IV en 1966.

El año de 1933 fue de suma importancia para Chávez, ya que asumió el cargo de jefe del Departamento de Bellas Artes, puesto en el que desarrolló una intensa y provechosa labor, pero que tuvo que abandonar en marzo de 1934. Dos fueron los aspectos que encaró con mayor interés durante su gestión: la resolución de poner en contacto a las clases más humildes con las diversas manifestaciones de orden estético, y el propósito de contribuir la renacimiento del antiguo arte musical mexicano. Se dedicó así a coleccionar y a conservar la música y los instrumentos indígenas, visitando los puntos más apartados de la provincia, recopilando y anotando numerosos aires de cantos y bailes

indígenas. Luego procedió a la difusión de dichas colecciones, distribuyendo en las escuelas arreglos fáciles de esas páginas populares. Decidió por último formular programas que constituyeran un todo orgánico, para las secciones de artes plásticas y danza, las escuelas de arte para los trabajadores y el teatro infantil.

Vicente T. Vendoza se refiere a la actividad de Chávez durante este período de la siguiente manera: "El desarrollo musical de México durante el segundo cuarto del siglo debe mucho a Carlos Chávez, y éste, a su vez, debe mucho a su propia obra por México; en la obra misma de edificación del medio musical mexicano, Chávez desarrolló en gran parte su personalidad musical."(39)

En el terreno de la composición corresponde a este período la Sinfonía Antígona, que fue compuesta como comentario musical para una representación de Antígona de Sófocles en la versión de Jean Cocteau, y estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1933. Muchos consideran que esta Sinfonía "es sin lugar a dudas una de las obras maestras de la producción orquestal de Chávez."(40)

Más tarde, en 1951, y en una temporada organizada por el Ballet Mexicano de la Academia, el coreógrafo José Limón, realizó una versión plástica de Antígona.

Después de la Sinfonía Antígona, obra sin ninguna referencia nacionalista, Chávez escribió varias composiciones menos conocidas en donde afirma claramente su sentido nacionalista y sus hondas preocupaciones de orden social y político; su afinidad con la ideología cultural post-revolucionaria, y con la convicción de que la música debe reflejar la vida de la sociedad como un todo.

Las obras a las que me refiero son: Cantos Mexicanos, terminada en 1933 y dedicada a Silvestre Revueltas. Aquí utiliza un conjunto instrumental basado en elementos nativos; el material temático es original,

aunque inspirado en tonadas y motivos de danzas folklóricas. Al año siguiente, 1934, escribió dos composiciones bastante extensas, para coro mixto y orquesta. La primera, El Sol, sobre textos de Gutiérrez Cruz, donde en la cuarteta final aparece un son popular. Silvestre Revueltas escribió sobre esta obra: "Su construcción orquestal y coral es limpia, de líneas macizas, de una constitución metálica; bellas cualidades sobresalientes de la personalidad del autor de Antígona y de H.P., que en esta nueva obra, que tiene un sentido popular de noble elevación, se ha depurado y fortificado."(41)

La otra obra, escrita en el mismo año, fue Llamadas (Sinfonía Proletaria o El Corrido de la Revolución), que se inicia con unas palabras de una balada popular que dice "Así es como vendrá la revolución proletaria" y que lleva unas ilustraciones alusivas del pintor Diego Rivera.

Chávez, refiriéndose a estas dos obras, comenta: "Luchar por nuestra libertad y una efectiva justicia social, han sido ideas que desde niños han estado imbuidas en muchos corazones. En el mío estuvieron. El primer intento de música con esta idea fue mi corrido de El Sol, con un texto que habla por una parte de los grandes y sencillos fenómenos de la naturaleza, y por otra parte de las injusticias a las que el peón de las haciendas estaba sujeto. El segundo intento fue Llamadas, sobre el texto del corrido de la revolución según aparece ilustrado por Rivera en los murales del tercer piso del patio de la Secretaría de Educación Pública."(42)

A este tipo de composiciones corresponde también la Obertura Republicana, escrita en 1935 y retitulada posteriormente Chapultepec. En esta obra Chávez realiza un arreglo para banda u orquesta de tres melodías que representan diferentes tipos de música popular: la marcha militar Zacatecas, un vals de salón del siglo XIX llamado Club Verde, y la canción revolucionaria La Adelita. En 1947, doce años después de

122

su estreno, la Obertura Republicana fue representada en forma coreográfica por el Ballet de la Ciudad de México, con decorados de José Clemente Orozco.

La siguiente obra <sup>que</sup> continúa la línea nacionalista es la Sinfonía India; Chávez escribió esta obra también en 1935 y la clasificó como su Segunda Sinfonía. En esta obra se hacen muchas referencias específicas a la música indígena y, como su nombre lo indica, se trata de una expresión del alma del indio. Reprodujo melodías de los indios Seris de Sonora, de los Huicholes de Nayarit y de los Yaquis de Sonora; e introdujo en la partitura instrumentos indígenas como la jícara de agua, sonajas, teponaztlis, guiro, tlapenehuehuetl, etc.

En el programa de estreno de la Sinfonía India, Chávez expresó algunos de los puntos de vista acerca de la música indígena que sería interesante citar: "La música indígena de México es una realidad de la vida presente, y es, además, una realidad como música; no es, como pudiera pensarse, un mero motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos o informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza que forma, aproximadamente, las tres cuartas partes de la población del país."(43)

Después de la tensión dramática de la Sinfonía Antígona y del dinamismo salvaje y primitivo de la Sinfonía India, Chávez reaccionó hacia un arte más sutil, a la vez más sereno y conciso. Es cuando escribe la serie de Diez preludios para piano (1937), que son, en conjunto, "la composición pianística más importante de Chávez hasta la fecha, y una de las contribuciones más significativas de la música moderna para el instrumento."(44)

También a estos años corresponden varias piezas vocales, entre

123

ellas su serie de Tres poesías, sobre textos de Pellicer, Novo y Villaurrutia. Dentro de una directiva general semejante se presentan los Cuatro nocturnos, sobre poesías de Villaurrutia, que Chávez compuso en 1939, un año después de haber compuesto las Tres poesías.

En 1940, el compositor terminó la partitura que ha sido considerada por varios críticos como su obra maestra. Me refiero al Concierto para Piano. Esta obra le fue encargada por la Fundación Guggenheim en 1938 y terminó en 1940. El estreno tuvo lugar en 1942 con la Filarmónica de Nueva York, con Dimitri Mitropoulos como director, y Eugene List como solista.

En esta obra aparece una especie de síntesis de elementos de la música folklórica mexicana, pero ahora ya completamente asimilados y englobados dentro de un estilo personal.

Para notar la trascendencia y altura que algunos críticos han atribuido a esta obra, citaremos la opinión de Mayer-Serra: "Esta importante partitura es la aportación más notable del genio musical mexicano a la música universal. Es una obra en que la integración de lo general -las enseñanzas de las técnicas universales- y de lo específico -los elementos distintivos de la experiencia mexicanista- ha engendrado un estilo personal que se manifiesta con un sello inconfundible y un vigor portentoso." (45)

El Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó, en mayo de 1940, una importante exposición de arte mexicano, cubriendo un lapso de veinte siglos. Durante la misma se ofrecieron audiciones de música instrumental y vocal, habiéndole encargado Nelson Rockefeller a Chávez la composición del programa panorámico de música mexicana. Chávez no sólo dirigió obras y arreglos de otros compositores mexicanos, sino que incluyó fragmentos de su ballet Los Cuatro Soles, realizó arreglos de música popular y creó una partitura original: Xochipilli-Vacuilxóchtli.

En esta obra en honor al dios azteca de la música, la danza, las flores y el amor, Chávez intentó reconstruir lo que podría ser la sonoridad general y caracteres de un conjunto instrumental azteca de la época prehispánica., e incluso llevó el subtítulo de "Una música azteca imaginaria". Para lograr su cometido en esta pequeña partitura, que dura alrededor de seis minutos,, Chávez tuvo que substituir algunos instrumentos prehispánicos por otros de la orquesta. "Así el flautín, la flauta y el requinto ejecutan sólo los sonidos que eran capaces de entonar las antiguas flautas, en una escala pentatónica, y el trombón, convenientemente utilizado, da un sonido aproximado al antiguo caracol marino de los aztecas (siendo impracticable el original en un conjunto moderno de concierto)."(46) La parte principal del material estaba reservada al grupo de instrumentos de percusión, que necesitaba seis ejecutantes, e incluía tambores indios (o timbalillos), dos teponaxtlis, tres huehuetls, dos omichicahuaxtlis, raspadores de madera y hueso y sonajas de cobre, arcilla y lisas.

En Xochiilli-Macuilxochitl encontramos más el deseo de Chávez de imaginarse la música perdida que la veracidad de la reproducción sonora de estos instrumentos, y como el propio compositor declaraba: "No se trata de una reconstrucción de la música precortesiana, sino que creo ofrecer con esta obra una impresión de cómo podría haber sonado la música azteca."(47)

Después de esta pieza claramente nacionalista, Chávez se va a abocar a una obra cuyo contenido nada tiene que ver con el nacionalismo pero sí mucho con las técnicas contemporáneas: me refiero a la Toccata para instrumentos de percusión, escrita en 1942 por sugerencia de John Cage, quien la iba a estrenar, y nunca lo hizo, ya que su grupo de percusiones se desintegró antes de que esto

125

sucediera. "El caracter de la Toccata es abstracto mas no experimental (con la excepción, quizá, de ser una pieza de percusiones para la época)." (48) Chávez necesitó para esta obra relativamente larga, dada su naturaleza, pues se prolonga por espacio de casi 15 minutos, seis ejecutantes, que utilizan cada uno de ellos varios instrumentos de percusión. Curiosamente, ésta es una de las obras de Chávez que con más frecuencia se programan, tanto para la radio, como para conciertos.

Un año después de escribir la Toccata, Chávez compuso el ballet La hija de Cólquide, basado en un tema griego de Medea. Esta obra fue un encargo del ballet de Martha Graham, quien escribió al compositor: "Tengo grandes deseos de bailar con su música y haré todo lo que pueda para colaborar con usted. Antes que nada, debe usted sentirse absolutamente libre. Sé que después de recibir la música, probablemente cambiaré la acción a medida que trabaje con ella." (49)

Chávez encaraba en La hija de Cólquide nuevamente un asunto de origen griego, de esencia fuertemente dramática, y luego de su experiencia anterior, tan satisfactoria, con Antígona, el trabajo fue realizado con entusiasmo y rapidez. Así, al año siguiente, 1944, envió la partitura completa a Martha Graham, quien abandonó por completo la idea primitiva y elaboró un nuevo asunto, que tituló Dark Meadow, modificando totalmente el argumento. Chávez también, por su parte, transformó, en 1947, la partitura original de 1943, que constaba de ocho partes para cuarteto de cuerda y alientos, en un arreglo para suite sinfónica en cinco movimientos.

En 1946, Chávez, en unión con otros músicos distinguidos: Jesús Bal y Gay, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi, fundó la revista "Nueva Música", en donde se encaraban los más diversos temas musicales, desde los

comentarios sobre las obras estrenadas recientemente, hasta las investigaciones acerca del antiguo material folklórico aborígen. El propio Chávez habló así sobre esta reunión: "En 1945 invité a un grupo de compositores mexicanos a las oficinas de la O.S.M. para tratar de la posibilidad de fundar una asociación civil que publicara nuestra música, sobre la base de cooperación material de los propios compositores y una posible subvención del Gobierno, que fue obtenida en 1946 y considerablemente aumentada por el I.N.B.A. en 1947. De allí salieron las Ediciones Mexicanas de Música, que en ocho años ha realizado ya una labor estimable, y la revista Nuestra Música, que ha sido el órgano de la Editorial." (50)

La revista Nuestra Música, por desgracia, no sobrevivió muchos años, sin embargo, Ediciones Mexicanas de Música ha sobrevivido hasta nuestros días y ha sido, desde su inicio, el órgano editorial de música impresa más importante en México; esto debe atribuírsele sobre todo, a la persistente y eficaz labor de Rodolfo Halffter.

El año de 1946 corresponde, en el terreno de la composición, a la obra Canto a la Tierra, para coro y piano, sobre poesías de Enrique Gonzalez Martínez. Esta obra fue dedicada a la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo.

Las composiciones de Chávez durante esta época no son muy numerosas debido a que en 1946, durante la presidencia de Miguel Alemán, fue nombrado Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes. Chávez demostró que se encontraba perfectamente a la altura de la delicada y compleja misión que se le había confiado, dadas sus cualidades de organizador, su capacidad y su tesón. Desarrolló, así, una gran labor en el desenvolvimiento artístico del país, y de innegable proyección hacia el futuro.

Allí realizó importantes iniciativas, no sólo en la música sino

124

también en las demás artes. Con el Instituto en marcha, quedaron abiertas brechas y creado un organismo con toda la capacidad efectiva y legal para continuar en el futuro el impulso de las artes en México. Como indicó el propio compositor al referirse a su gestión al frente del I.N.B.A.: "Acepté esta comisión con renuencia, teniendo que resignarme nuevamente al sacrificio de mis trabajos musicales, pero al aceptarla al fin, me entregué sin reservas." Más adelante agregó: "Siempre había yo buscado hacer algo más a fondo por la música en México. Cuando yo iba a apartarme, llegó al gobierno el licenciado Alemán. "Nos vamos a ocupar de este asunto". Había esperado 25 años y cuando yo quería retirarme, un Presidente me ofrecía su apoyo. Así creamos el I.N.B.A., donde tuve un apoyo completo, por lo cual estimo mucho al licenciado Alemán: Es raro que un Presidente se ocupe tan en serio de estas cosas."(51)

La fundación del I.N.B.A., el primer día de febrero de 1947, constituyó una reorganización general de la rama de Bellas Artes, que tradicionalmente figuraba como dependencia de la Secretaría de Educación Pública y obedeció al plan formulado por la Comisión de Cultura del Comité Nacional Alemanista, de la que Chávez era director desde octubre de 1945. A principios de 1946, por indicaciones de Alemán, Chávez redactó el Proyecto de Ley Orgánica del mencionado Instituto.

En general, el nacionalismo musical que había sido cultivado por décadas tendía a desaparecer. Las condiciones sociales e intelectuales anteriores a la Segunda Guerra reflejaban una dependencia clara y evidente con respecto a Europa y a Estados Unidos; la necesidad de lograr una identidad nacional apuntó, en esta área, hacia el nacionalismo musical como un camino frecuentemente considerado como ineludible. Sin embargo, a principios de la década de los 50 Latinoamérica se orientó, sobre todo en las grandes ciudades, hacia un mundo más

cosmopolita. "Elementos extranjeros seguían prevaleciendo pero eran deliberadamente asimilados dentro de un nuevo marco de referencias. Muchos compositores consideraron que en el proceso de asimilación se iba a lograr una selección cualitativa natural, seguida de una imitación, recreación y transformación de los modelos extranjeros de acuerdo a las condiciones locales imperantes y a las necesidades individuales."(52) La música contemporánea de Europa y Estados Unidos fue conocida en un período relativamente corto y pronto considerada como parte integral del medio ambiente de los compositores latinoamericanos. Por lo tanto, aunque los modelos fuesen extranjeros de origen serían simplemente integrados dentro de un nuevo mundo cultural cosmopolita latinoamericano.

Y así, aunque Chávez seguía bastante activo como compositor, director -tanto en México como en el extranjero-, y conferencista, durante los años 50 y 60, la vida musical en México ya no giraba a su alrededor, como había sucedido desde 1920. En 1949 renunció como director de la Orquesta Sinfónica de México. Su labor en este organismo, por más de veinte años, había sido sumamente útil y extraordinaria para el desenvolvimiento de la cultura musical en México; estrenó más de 250 obras, de las cuales 80 eran de compositores mexicanos -lo que representó un verdadero aliciente para la producción de música sinfónica en México. Realizó múltiples giras por el interior del país, e invitó a numerosos solistas y directores extranjeros de prestigio mundial, entre ellos a Otto Klemperer, Ernest Ansermet, Leopoldo Stokowski, Pierre Monteux, etc. También invitó a compositores tan importantes como Stravinsky, Copland, Hindemith y Milhaud.

No obstante estos resultados tan satisfactorios, Chávez decidió abandonar la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional, que así se llamaba desde 1947 y que estaba integrada prácticamente por los mismos músicos que la integraron en un principio, para dedicarse de

lleno a la composición.

Cuatro años después, en 1953, renunció también al cargo de Director del I.N.B.A., por las mismas razones por las que renunció a la dirección de la O.S.N.: "En diciembre de 1952, al terminar el gobierno de Alemán, renuncié a la Dirección del INBA en forma irrevocable, porque era ya inaplazable la hora de dedicarme a mi obra de compositor, después de muchos años de trabajar por el desarrollo general del medio artístico de México." (53)

Se abocó, entonces, por completo, a la composición, recibió numerosos encargos y se le otorgó la Beca Guggenheim en 1956. Por otro lado, su interés pedagógico no disminuyó; impartió la cátedra Charles Elliot Norton, en la Universidad de Harvard, en 1958, de donde surgió su libro "Pensamiento Musical"; y en 1960 inició un taller de composición en el Conservatorio Nacional de Música, que dirigió hasta 1964.

La producción de Chávez durante este período está dominada por cuatro Sinfonías. Como ya habíamos visto, el compositor había escrito dos Sinfonías: la Antígona y la India. La Sinfonía # 3 la empezó a componer en 1950 y fue terminada en 1954. Refiriéndose a esta obra Alejo Carpentier señala: "Puede situarse la Sinfonía # 3 de Chávez entre las obras capitales de su autor. Nunca, desde la Sinfonía Antígona, se había mostrado el gran compositor mexicano más dueño de sus medios exteriores, más capaz de decir lo esencial con semejante economía de recursos, dentro de un tratamiento magistral de una instrumentación que domina como muy pocos compositores latinoamericanos de la hora actual." (54)

La Sinfonía # 3, que ganó el Premio Caro de Boesi, del concurso organizado por la Institución José Angel Lamas, de Caracas, fue estrenada el 11 de diciembre de 1954, con la Orquesta Sinfónica

Venezuela, bajo la dirección del autor, en el concierto de clausura del Primer Festival de Música Latinoamericana que organizó la mencionada institución.

La Sinfonía # 4 le fue encargada a Chávez en 1951 por la Louisville Symphony Society, y fue concluida en enero de 1953. Su estreno en México tuvo lugar el 15 de mayo de 1953, bajo la dirección del autor. Esta obra "De valor cíclico, pues reaparecen algunos elementos temáticos en los diferentes tiempos, es una obra fresca, más clara y optimista que la Tercera Sinfonía."(55)

De la misma época data la obra Baile, Cuadro Sinfónico. En esta página nos llama la atención la reaparición de elementos folklóricos y, como nos dice García Morillo, "El caracter del trozo es bastante mexicanista, adoptando, claramente, con frecuencia, un tono de huapango; en ese sentido mantiene cierta relación ambiental con la danza del mismo nombre de Caballos de Vapor."(56)

El año de 1953 fue muy prolífico para Chávez, ya que también vio nacer su Sinfonía # 5 y la ópera El amor propiciado.

La Sinfonía # 5 debe considerarse entre las mejores partituras de este período; le fue encargada a Chávez por la Serge Koussevitzky Music Foundation, de la Biblioteca del Congreso de Washington, el 24 de septiembre de 1952 y fue concluida en octubre de 1953, para estrenarse en Los Angeles, California, el 1º de diciembre bajo la dirección del autor. Un musicólogo mexicano comentó sobre esta obra: "Obra maestra no solamente mexicana, maestra dentro de nuestro ambiente local, sino obra maestra en el ámbito del mundo de la música; sólo música; ni abstracta ni concreta; sólo música."(57)

Entre las obras más importantes del último período de Chávez tenemos a los Soli II, III y IV, Tambuco (1964); Elatio (1967); Clio (1969); Discovery (1969); la cantata Prometeo (1972) y los

Cinco caprichos para piano (1975).

De este grupo quizá lo más significativo sean los Soli. El número II fue compuesto en 1961, para quinteto de alientos. El III, en 1965, para fagot, trompeta, timbales, viola y orquesta. El IV, de 1966, está escrito para corno, trompeta y trombón. Los títulos de Soli se refieren a la aparición de cada instrumento como solista en cada movimiento. Según Beháge "Nunca antes Chávez había tratado con tanta claridad, concisión y novedad la combinación de los timbres instrumentales como lo hizo con estas obras." (58)

En Tambuco (1964) Chávez logra, de alguna manera, por medio de recursos e instrumentos tradicionales, efectos y sonoridades afines a la música electrónica. Con esta obra "se abren en la producción de Chávez nuevas perspectivas, indicativas de una mentalidad en constante evolución y en concordancia con las manifestaciones avanzadas de nuestro tiempo." (59)

La cantata Prometeo, para solistas, coro y orquesta, se estrenó durante el Cabrillo Music Festival, en California, en 1972.

Como Chávez no compuso nada los tres últimos años de su vida, y murió en 1978, una de sus últimas composiciones fue Cinco caprichos para piano, de 1975, que es considerada la obra donde "Chávez alcanza una soltura y una fluidez inigualables. Los Caprichos constituyen una obra de plenitud cuyo equilibrio integral roza la idealidad sonora, inasible y perfecta de su concepción." (60)

Para concluir con esta gran figura del medio musical mexicano, citaremos algunas líneas del gran compositor norteamericano Aaron Copland, quien consideraba que Chávez era uno de los compositores más auténticamente modernos en nuestro tiempo: "Para mí -la música de Chávez-, posee una calidad india que es, al mismo tiempo de espíritu curiosamente contemporáneo. A veces me dá la impresión de ser

la música más auténticamente contemporánea que conozco, no en el sentido superficial, sino en el sentido en que se acerca a expresar la realidad fundamental del hombre moderno, después de haber sido despojado de la acumulación de siglos de experiencias estéticas."(61)

En la obra de Chávez no se observa el propósito deliberado de ser "moderno", sino que ello surge de una forma natural y espontánea, como una consecuencia inevitable de su posición intelectual y de su identificación con el movimiento musical contemporáneo.

Admitía como una cosa necesaria la renovación y el progreso en materia artística, pues el estancamiento y el academismo eran para él signos de decadencia y muerte. Chávez nos dice: "La idea de repetición y variación puede ser sustituida por la noción de un constante renacer, de verdadera derivación: una corriente que nunca regresa a su fuente, una corriente en eterno curso, como una espiral, siempre ligada y continuando su fuente original, pero siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios."(62)

Para concluir diremos que, como en los principios de las escuelas europeas, la elaboración cada vez más personal, más artística de las fuentes populares condujo a su universalización; la música culta mexicana, al alejarse de su primitivo folklórisimo, llegó en la obra de Carlos Chávez a un universalismo musical que, al mismo tiempo que crea sus símbolos sonoros de alcance general, guarda los símbolos específicos de un estilo nacional. El nacionalismo y la tradición musical -culto y popular- de México se han vuelto en las obras de Chávez pura esencia musical en la que la voluntad creadora de una personalidad extraordinaria ha sabido resumir el espíritu de un pueblo y la atmósfera de un país.

Así mismo se puede observar un paulatino deslizamiento en sus obras, desde las primeras, con un marcada acento nacionalista,

correspondientes al período de Lázaro Cárdenas, hasta las últimas, de carácter más universal, a partir de la época correspondiente al régimen de Miguel Alemán.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Béhage, Gerard.  
Music in Latin América: An Introduction.  
Prentice Hall, N.J. 1979. pág. 129.
- (2) Frisch, Uwe.  
Trayectoria de la música en México.  
Cuadernos de música/5, UNAM, 1970. pág. 17.
- (3) Chávez, Carlos  
El pensamiento musical.  
Fondo de Cultura Económica, México 1979. pág. 15.
- (4) García Morillo, Roberto  
Carlos Chávez, vida y obra.  
Fondo de Cultura Económica, México 1978. pág. 12
- (5) Ibidem.  
pág. 13.
- (6) Ibidem.  
pág. 13.
- (7) Malstrom, Dan  
Introducción a la música mexicana del siglo XX.  
Fondo de Cultura Económica, México, 1977. pág. 64.
- (8) Garcia Morillo, Roberto  
Op. Cit. pág. 15
- (9) Slonimsky, Nicolás  
La música de América Latina.  
Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1947, pág. 268
- (10) Malstrom, Dan.  
Op. Cit. pág. 65.
- (11) Homenaje Nacional a Carlos Chávez  
Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1978.  
Bremer, Juan José, pág. 8.
- (12) Mayer-Serra, Otto  
El estado presente de la música en México.  
Pan American Union, Washington, D.C. 1960, pág. 17
- (13) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 18
- (14) Chávez , Carlos.  
Op. Cit. pág. 18.
- (15) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 131.
- (16) Garcia Morillo, Roberto  
Op. Cit. pág. 19.

- (17) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 131.
- (18) Ibidem.  
pág. 131.
- (19) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 21.
- (20) Rosenfeld, Paul.  
"El americanismo de Carlos Chávez"  
Música, febrero y marzo de 1931 (México)
- (21) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 132.
- (22) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 38.
- (23) Mendoza, Vicente T.  
"Carlos Chávez. Bosquejo Biográfico"  
El Universal, 27 de julio de 1955 y ss. (México)
- (24) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 39.
- (25) Rosenfeld, Paul.  
Op. Cit.
- (26) Mendoza, Vicente T.  
Op. Cit.
- (27) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 59.
- (28) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 141.
- (29) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 259.
- (30) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 63.
- (31) Ibidem.  
pág. 68.
- (32) Ibidem.  
pág. 46.
- (33) Ibidem.  
pág. 47.
- (34) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 269.

- (35) Ibidem.  
pág. 269.
- (36) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 46.
- (37) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 246.
- (38) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 69.
- (39) Ibidem.  
pag. 73.
- (40) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 246.
- (41) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 81.
- (42) Ibidem.  
Pág. 84.
- (43) Ibidem.  
Pág. 89.
- (44) Ibidem.  
Pág. 96.
- (45) Mayer-Serra, Otto.  
Op. Cit. pág. 18.
- (46) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 111.
- (47) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 248.
- (48) Ibidem.  
pag. 249.
- (49) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 120.
- (50) Ibidem.  
pág. 129.
- (51) Ibidem.  
Pág. 132.
- (52) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 286.
- (53) García Morillo, Roberto.  
Op. Cit. pág. 158.
- (54) Ibidem.  
Pág. 154.

- (55) Ibidem.  
pág. 159.
- (56) Ibidem.  
Pág. 163.
- (57) Ibidem.  
Pág. 164.
- (58) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 288.
- (59) Homenaje Nacional a Carlos Chávez.  
Carmona, Gloria  
La música de Carlos Chávez.  
Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1978. pág. 124.
- (60) Ibidem.  
Pág. 124-125.
- (61) Copland, Aaron.  
Música y músicos contemporáneos.  
Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, pág. 187.
- (62) Chávez, Carlos.  
Op. Cit. pág. 71.

HECTOR VILLA-LOBOS

VIDA Y OBRA

Los compositores nacionalistas brasileños han sido muy afortunados, ya que poseen una rica herencia popular y folklórica para utilizarla en sus obras. El mejor ejemplo de la utilización del material nacional brasileño lo encontramos en las composiciones de Hector Villa-Lobos, quien no sólo es considerado como el compositor brasileño más sobresaliente de nuestros días, sino como uno de los compositores más significativos del siglo XX en el hemisferio occidental.

Para percatarnos de la gran popularidad y difusión de la obra del compositor brasileño, sólo hay que hojear un catálogo reciente de discos, y veremos que muy pocos compositores contemporáneos tienen la cantidad de obras grabadas para la posteridad que tiene Villa-Lobos.

La posición de este gran compositor en la historia musical del Brasil es fundamental. Fue el creador en muchos sentidos del nacionalismo musical brasileño y aún sigue siendo considerado como el mejor compositor de ese país. Nunca creó una escuela, ya que ejerció la docencia por poco tiempo, pero su música fue el ejemplo para cualquier compositor contemporáneo brasileño, y en este sentido su influencia permanece tan fuerte como siempre.

Villa-Lobos fue el compositor latinoamericano más creativo de su generación. Extremadamente prolífico e imaginativo, escribió alrededor de mil obras -si incluimos el arreglo que hizo a muchas piezas- abarcando todas las formas y géneros.

Villa-Lobos muchas veces decía que la composición constituía para él "una necesidad biológica"(1) Esto no sólo explica su inmensa productividad sino también su aproximación instintiva a la música. "Desde el principio hasta el final de su carrera, despreció el

conformismo, tanto en su vida como en su estilo musical. Esta inconformidad lo ayudó a alcanzar fuerza, originalidad y éxito."(2)

La fase nacionalista de tipo folklórico representa el aspecto más original de su producción, pero también revela una universalidad artística a través de la recreación de elementos formales sugeridos por varias tradiciones musicales brasileñas. El una vez dijo "Yo soy folklore: mis melodías son tan auténticas como aquellas que surgen del alma de mi pueblo."(3) Al sentir Villa-Lobos tanta cercanía con la cultura musical brasileña no es de sorprender que siempre haya considerado al nacionalismo como el camino por el que inevitablemente se tenía que pasar. En su opinión el idioma musical de su gente era "Indispensable para un arte vital y genuino."(4)

El nacionalismo musical brasileño no se consolidó sino hasta la segunda mitad de este siglo. Desde el siglo XIX habían existido algunas aproximaciones al nacionalismo, pero los compositores que lo abordaron lo hicieron de una manera superficial y descriptiva. "En Brasil muchos compositores sólo se contentaban con adornar un párrafo de música folklórica con una estructura erudita."(5) Villa-Lobos fue el explorador del nacionalismo musical en Brasil y fue él quien mostró a sus contemporáneos la manera correcta de abordarlo. Sus obras sobrepasan con facilidad las características obvias de la música nacional y con frecuencia exploran la profundidad espiritual del carácter brasileño.

Villa-Lobos nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887. Aprendió de su padre Raúl, un buen músico aficionado y funcionario de la Librería Nacional, a tocar el cello, que posteriormente perfeccionó bajo la dirección de Wiederberger en el Instituto Nacional de Música. Junto con la guitarra, instrumento que aprendió a tocar también desde muy chico, el cello iba a recibir una especial atención en algunas de sus obras maduras.

Villa-Lobos creció dentro de un ambiente musical familiar muy favorable; tanto su padre como una tía pianista especialista en Bach -que dejara en Villa-Lobos una huella muy profunda- y su abuelo, eran músicos. La familia, junto con otros amigos, hacía semanalmente reuniones musicales en donde se interpretaba toda clase de música y en las cuales el joven compositor siempre estuvo presente. En varias ocasiones también, su padre lo llevaba a visitar a un amigo que era una autoridad en la música folklórica del Nordeste brasileño; allí tuvo oportunidad de conocer a los más famosos cantantes populares y sobre todo de escuchar su amplio repertorio de canciones folklóricas.

Su educación académica fue, por otro lado, de lo menos ortodoxa; siempre odió la rutina de la instrucción académica, y en lugar de limitarse a sí mismo a esta atmósfera, tomó la decisión de realizar una serie de viajes por el interior del país que duraron algunos años y que le permitieron un conocimiento más profundo de la herencia musical de las áreas rurales. Su biógrafo, Vasco Mariz, nos comenta que: "A través de sus viajes por Brasil, logró coleccionar más de mil temas y ritmos musicales."(6)

Para el momento en que Villa-Lobos, después de sus viajes, se establece en Río, 1913, su producción musical asciende ya a 55 obras, entre las cuales se cuentan la Suite dos cânticos sertanejos (1910), "que parece ser el primer intento de elaboración del material temático derivado de la música folklórica."(7); los poemas sinfónicos Uirapuru y Amazonas, ambos de 1917; la marcha Pro-Pax para banda; la Suite popular brasileña para guitarra; y las óperas Aglaia y Elisa e Izaht.

Villa-Lobos no creía ni en la cita directa -salvo excepcional- del material folklórico en sus composiciones, ni en la estilización del folklore, como proponían y practicaban algunos colegas suyos;

14

él más bien buscaba "... la explotación de temas de su propia invención, pero con elementos melódicos y rítmicos que diesen la impresión de ser auténticamente folklóricos."(8)

Para Villa-Lobos las obras de inspiración nacional que escribieron Nepomuceno y sus contemporáneos Itibere da Cunha y Levy, constituyeron sin duda un punto de partida. Sin embargo, el sabor brasileño de sus obras procede, más que nada, de fuentes naturales, generadas en su propio contacto con las tradiciones vernáculas de su país, y con las estéticas del Viejo Mundo a que se enfrentara en el camino de su formación.

Villa-Lobos pudo no haber sido el iniciador del nacionalismo en Brasil, pero sin duda con él "éste alcanzó una expresión máxima, debido a la autenticidad de los materiales empleados, a su profunda percepción de lo vernáculo y a la precisión con que supo aplicar a su música los elementos derivados de éste."(9)

Cuando se empezaron a tocar en Brasil las obras de Villa-Lobos, en 1915, encontraron una especial resistencia por parte de la crítica y del público, ya que mostraban una serie de proposiciones musicales aún desconocidas en el país. Como ejemplo, citaremos un comentario hecho por un crítico brasileño en 1915: "Un artista sí no puede ser entendido por músico simplemente porque él no se entiende a sí mismo en el delirio de su fiebre productiva. Sus obras son incoherentes, llenas de cacofonías musicales y una conglomeración de notas musicales sin conexión."(10) Sin embargo, desde el principio hubo una serie de artistas y unos cuantos críticos que se percataron de la grandeza del compositor; entre ellos, el crítico Rodríguez Barbosa y los escritores Coelho Neto, Ronald de Carvalho y Renato Almeida.

En 1918, Villa-Lobos tuvo la oportunidad de tratar en Río de Janeiro al pianista Arturo Rubinstein y al compositor francés, radicado en

142

Brasil, Darius Milhaud; a través de ellos tuvo oportunidad de escuchar por primera vez la música de Debussy, que le produjo una profunda impresión y cuya influencia se notaría a lo largo de casi toda su producción. De hecho, el modelo musical europeo que más se nota en el estilo de Villa-Lobos es el impresionismo, aunque éste siempre esté impregnado de elementos brasileños.

Para los mejores artistas nacionalistas la originalidad así como la universalidad radicaba precisamente en la utilización de bases e instrumentos europeos, ya que también formaban parte de la cultura occidental, pero con un espíritu nacional, bebido de las fuentes populares; así, el crítico brasileño, Renato de Almeida, en su Historia de la música brasileña, nos comenta al respecto: "El propio modo de utilizar -los modelos internacionalmente consagrados- dentro de cada realidad nacional, la manera de recibir y absorber la lección universal, caracteriza al artista de un país cuando éste busca en la materia inconmensurable que le ofrecen la tierra y su gente la inspiración para concebir y realizar el esfuerzo creador."(11)

En febrero de 1922 se llevó a cabo, en San Pablo, la "Semana de Arte Moderno"; cuatro días donde se realizaron lecturas de poesía, exposiciones de pintura y escultura, teatro y conciertos. En este evento participaron notables artistas e intelectuales encabezados por el escritor Mario de Andrade. La primera vez que Villa-Lobos se enteró del proyecto fue a través de los escritores Graca Aranha y Ronald de Carvalho, quienes lo invitaron a participar. Villa-Lobos, muy entusiasmado con la idea, compuso una serie de canciones especiales para el evento y organizó todo el programa musical.

El evento culminó con el establecimiento del "modernismo", movimiento que reaccionaba contra la profunda influencia europea dentro de la cultura brasileña. De hecho, los "modernistas" no se oponían a las corrientes europeas si éstas "eran transformadas e incorporadas

como elemento natural en la corriente cultural brasileña y no como un cuerpo extraño a su realidad."(12) En pocas palabras,, el movimiento buscaba una renovación artística nacional basada en el principio de adopción de las técnicas modernas europeas en las artes mezcladas con una promoción entusiasta de asuntos folklóricos brasileños. Pero para que esto se realizara, era necesario empezar a mirar hacia adentro, ver en profundidad al país, pensar en términos de realidad brasileña. Los "modernistas" consideraban que conjugando estos dos factores daría como resultado un verdadero arte brasileño que "por un lado se siente dentro de la corriente universal de renovación y recibe conscientemente de ella los influjos; por otro lado no pierde en ningún momento la perspectiva del problema brasileño y actúa siempre en esa dirección."(13)

Durante la "Semana de Arte Moderno" se presentó una buena cantidad de obras de Villa-Lobos, y se puede decir que es a partir de entonces que en la crítica y en el público ya no caben dudas sobre la genial figura de este compositor. Citaremos algunos comentarios escritos en esa ocasión: "Villa-Lobos, genio musical incontestable, ídolo de la capital de la República, victorioso en el extranjero."(14) Y otro que dice: "Villa-Lobos es un gran compositor y posee un temperamento artístico excepcional."(15)

Villa-Lobos viajó a Europa en 1923, pero antes escribió una de sus obras nacionalistas más características, el Noneto -subtitulado Rápidas impresiones del Brasil-, donde utiliza una sección de percusiones típicas brasileñas, y de la cual el propio compositor nos dice que es: "Una nueva forma de composición que expresa la atmósfera de Brasil y sus ritmos más originales."(16)

Villa-Lobos había viajado a Europa, principalmente, no a estudiar sino a mostrar sus composiciones y a beneficiarse de la rica atmósfera artística de París. Tuvo la fortuna de encontrar a muchos amigos que

le ayudaron a entrar al sofisticado mundo musical de esta capital. Uno de ellos fue el gran pianista Arturo Rubinstein, quien le presentó al reconocido editor musical Max Esching y le ayudó a organizar una serie de conciertos para interpretar sus composiciones. Mientras que las obras tempranas de Villa-Lobos no fueron bien recibidas en Brasil por ser tan poco convencionales, en cambio en París sí fueron bien aceptadas, alrededor de 1925, sobre todo en los círculos de la vanguardia, y pronto se convirtió en uno de los compositores más reconocidos. "Conciertos de sus obras en 1924 y 1927 pronto ganaron un enorme reconocimiento, Henry Pruniers, Florent Schmitt, y el crítico musical Clarendon, proclamaron, en términos diferentes, el estilo incomparable del compositor."(17)

También en París tuvo oportunidad de conocer a grandes compositores, como Edgar Varese, Vincent D'Indy y a artistas como Pablo Picasso, Fernand Leger, el director Leopoldo Stokowsky, y otras importantes personalidades de la época. Fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio Internacional de Música de París y tuvo oportunidad de tocar y dirigir conciertos en Londres, Amsterdam, Viena, Berlín, Bruselas, Madrid, Barcelona y Lisboa.

De 1926 a 1930, Villa-Lobos regresó en repetidas ocasiones a Brasil para dirigir una serie de conciertos y estrenar algunas de las obras de compositores recientemente conocidos por él, como Honegger, Poulenc, Schmitt, Roussel, Ravel, y otros.

La década de los 20 fue un período de gran creatividad en la carrera de Villa-Lobos; escribió entonces las 16 Cirindas para piano, considerada por muchos críticos como su obra maestra para este instrumento; el excelente Nonetto; la larga e importante serie de Choros y las canciones de Serestas, "considerada por muchos musicólogos y cantantes como la obra maestra de la música vocal brasileña."(18)

Este período es considerado como el más significativo en la carrera de Villa-Lobos, ya que casi todas las composiciones escritas en esta década son consideradas como obras maestras en su género.

Su serie monumental de 16 Choros es, según muchos críticos, "La contribución más valiosa de Villa-Lobos al nacionalismo musical de Brasil," (19) en particular y, en general, "representa la más valiosa aportación brasileña a la música contemporánea." (20)

Para Villa-Lobos el término "choro" se extiende a cualquier composición "en la cual los diversos aspectos de la música brasileña, india y popular alcanzan su síntesis." (21) Inspirado en la tradición del "choro", Villa-Lobos escribió su serie de 1920 a 1929, cubriendo una gama muy amplia que va desde guitarra sola (Choro 1), hasta gran orquesta y coro mixto (Choro 10) u orquesta, banda militar y coros en el Choro 14. Las distintas obras que integran esta serie presentan muy poca unidad estilística; lo que tienen en común es el deseo de expresar las manifestaciones musicales de varias tradiciones primitivas y populares, como el mismo compositor nos comenta: "Los Choros fueron escritos de acuerdo a una nueva técnica especial basada en las manifestaciones musicales de los nativos brasileños." (22)

No cabe duda de que su permanencia en Europa por varios años fue muy propicia para la composición de esta serie. Un mejor conocimiento de las obras de algunos compositores contemporáneos, tales como Debussy, Stravinsky, y aquellos que integraban el "Grupo de los Seis" en París, le abrió nuevos horizontes que hasta entonces le pasaban inadvertidos. Nuevas técnicas, junto con la nostalgia de su tierra, evocaron en Villa-Lobos poderosos recuerdos musicales que fueron la base de esta monumental serie de Choros, tan significativa para la música brasileña. Así, por ejemplo, en el primer Choro (1920) intenta transmitir la atmósfera romántica de los músicos populares de Río; en el tercer

142

Choro (1925) trata de evocar la herencia musical de los indios de los estados de Mato Grosso y Goiás; en el octavo Choro trata de representar al Carnaval de Río en sus múltiples aspectos y tradiciones, incluyendo un instrumento típico, la cara-caxá. De esta manera, también con los demás de la serie, Villa-Lobos buscará el reconocimiento de su país, a través de la recreación subjetiva de la música brasileña.

Cuando Villa-Lobos regresó de París, en 1930, para una serie de conciertos en Río de Janeiro y San Pablo, nunca pensó que permanecería en su país por tanto tiempo. Organizó una serie de conciertos con sus obras en Recife, Pernambuco. Después viajó a San Pablo para continuar con sus conciertos, pero esta ciudad se había convertido en un centro de intensa actividad política, y sus conciertos se vieron seriamente afectados.. Villa-Lobos pensaba regresar lo antes posible a París. Mientras tanto, y sorprendido por la falta de actividad musical en las escuelas brasileñas, decidió trazar un plan de educación musical para ser sometido por la Secretaría de Educación del Estado de San Pablo. Julio Prestes, candidato para la Presidencia de la República, estudió el plan y prometió apoyarlo si salía electo.

La revolución triunfó y Getulio Vargas asumió la Presidencia de la República. Villa-Lobos estaba decepcionado y con ganas de tomar el primer barco de regreso a París. Inesperadamente, fue citado en la casa del gobernador de San Pablo, donde conoció al coronel Joao Alberto Lins de Barros, quien sería su amigo y protector por muchos años. Pronto llegaron a un acuerdo y Villa-Lobos abandonó su deseo de regresar a París y se abocó de lleno a su programa de educación musical. Viajó por el interior del estado de San Pablo por dos años, introduciendo y supervisando su proyecto. De regreso a Río fundó el SEMA (Superintendencia de Educación Musical y Artística).

Villa-Lobos, aparte de su extraordinaria labor como compositor,

142

fue activo en muchos campos de la educación e incluso fundó una orquesta que llevaba su nombre. Las actividades educativas del SEMA prosiguieron intensamente hasta la creación del Conservatorio Nacional para cantantes orfeónicos en noviembre de 1942. Por varios años Villa-Lobos luchó tan infatigablemente por organizar la enseñanza musical en las escuelas, en estimular la investigación musicológica y la grabación de música brasileña, que su labor educativa en Brasil es aún altamente apreciada y respetada.

En 1934, Villa-Lobos regresó a París por una corta temporada, para dirigir el estreno de su ballet Jurunary (Choro 10), que obtuvo un éxito extraordinario. El mismo año viajó a Buenos Aires a dirigir una serie de tres conciertos. En 1936 representó a Brasil en el Congreso de Educación Musical de Praga.

En 1943 viajó por primera vez a los Estados Unidos, en donde ya era ampliamente reconocido, y recibió el título honorario de Doctor en Música de la Universidad de Nueva York; más tarde, por una invitación de Serge Koussevitzky, realizó una gira por este país dirigiendo algunas de sus mejores orquestas, como la de Boston y Filadelfia. En 1947 regresó de nuevo a los Estados Unidos para recibir otro título honorario del Colegio Occidental de Los Angeles. En 1948 fue electo miembro del Instituto de Francia, en reemplazo de Manuel de Falla. Esto sólo para enumerar algunas de las muchas distinciones que se le hicieron a Villa-Lobos en vida.

De las obras de gran importancia escritas por Villa-Lobos durante este período se cuentan las famosas Bachianas Brasileñas, una serie de nueve obras escritas entre 1930 y 1945. El compositor se refiere a esta serie como "Un género de composición musical en homenaje al gran genio de Juan Sebastián Bach." (23) Concebidas como suites -en el sentido barroco de una secuencia de movimientos de danza-, estas obras fueron inspiradas por Bach, a quien Villa-Lobos consideraba "La fuente

universal de la música y el intermediario entre todas las culturas."(24)  
En esta serie, Villa-Lobos no trató de estilizar la música de Bach, sino más bien de aplicar su técnica contrapuntística a la atmósfera melódica rural o urbana del Brasil.

El compositor chileno Juan Orrego Salas examina con acierto la relación entre las Bachianas y los Choros, y nos dice que las similitudes son abundantes. Estas se pueden resumir de la siguiente manera: "Frecuentemente, tanto en las Bachianas como en los Choros interviene el elemento vernacular con gran fuerza. En ambos ciclos de composiciones se pueden distinguir los mismos medios aplicados, que van desde composiciones escritas para instrumentos solistas hasta la combinación de orquesta y voces; así como la mezcla de la música europea y el folklora brasileño."(25)

En las Bachianas los distintos movimientos llevan doble título, uno bachiano, y otro brasileño, como, por ejemplo, Introducción (Embolada), Preludio (Vodinha), Coral (Canto de Sertao) y Danza (Miudinho).

Esta serie le valió a Villa-Lobos la aclamación internacional, no sólo por la curiosidad que despertó su evocación de Bach sino también por sus materiales armónicos y melódicos profundamente cautivadores y por sus ricas cualidades rítmicas. De las Bachianas las que han logrado una mayor popularidad son la Uno, para ocho cellos (1930); la Dos, para orquesta; y la Cinco, para soprano y orquesta de cellos.

El período que vino después de la composición de las Bachianas fue uno de los períodos más difíciles en la vida de Villa-Lobos. Durante el segundo y tercer cuarto de 1948 cayó víctima de una crisis que afectaría su salud y que sería fatal doce años más tarde. A raíz de este suceso, el compositor tuvo que reducir sus actividades musicales y su actividad creativa también se vió minada: "algunos musicólogos consideran esta etapa un confín en la vida creativa de Villa-Lobos."(26)

Sólo el tiempo nos dará la perspectiva necesaria para rendir un juicio sobre esta cuestión.

Al empezar 1949, Villa-Lobos realizó algunas giras por Europa, Estados Unidos e incluso Israel, en donde compuso un poema sinfónico al nuevo Estado.

Algunos años después regresó de nuevo a Europa (Roma y París) a dirigir y a estrenar algunas obras, y las críticas cada vez fueron más favorables, y los honores y distinciones más frecuentes. En 1955, por ejemplo, le fue conferida la medalla Richard Strauss de la Sociedad Alemana para la protección de Autores, Compositores y Músicos.

En marzo de 1957 viajó a Nueva York. Durante el último año de su vida esta ciudad fue el centro de sus actividades. Su madre, a la cual se sentía profundamente apegado, había muerto un año atrás en Río y Villa-Lobos sentía la necesidad urgente de viajar por el mundo para propagar su obra y la de otros compositores brasileños. En 1957, además, Villa-Lobos cumplía 70 años y los tributos y homenajes que se le rindieron fueron numerosos; entre ellos, la Mención para Servicios Meritorios y Excepcionales de la ciudad de Nueva York; el periódico New York Times publicó todo un editorial en su honor; el Ministerio de Educación y Cultura de Brasil instituyó el Año Villa-Lobos, con un inmenso programa de celebraciones; en septiembre de 1957, la ciudad de San Pablo organizó la Semana de Villa-Lobos con lecturas, conferencias y conciertos. En noviembre del mismo año viajó a Europa a grabar y a ofrecer algunos conciertos. Al año siguiente lo encontramos en Estados Unidos y de nuevo en Europa. En noviembre presentó en Río, con la Orquesta Sinfónica de Brasil, el Magnificat Alleluia, comisionado por el Vaticano. En diciembre la Universidad de Nueva York le confirió el título Honoris Causa en Música. En el documento entregado al compositor se podían leer las siguientes líneas: "El eminente compositor

Hector Villa-Lobos es uno de los más célebres artistas creativos de nuestro tiempo. El ha enriquecido la vida de varias generaciones de estudiantes y ha encauzado el destino musical de gran número de futuros artistas. Una vibrante personalidad, dotada con el don de poder comunicar su entusiasmo, se ha ganado el reconocimiento mundial como un brillante creador de música moderna."(27)

En 1958 recibió en París el Grand Prix du Disque, por la grabación de las suites del Descubrimiento del Brasil.

En enero de 1959 formó parte del jurado del Concurso Internacional Pablo Casals de la ciudad de México, e inmediatamente viajó a París, Londres e Italia a ofrecer conciertos. En julio regresó a Río de Janeiro a la celebración del 50º Aniversario del Teatro Municipal, donde recibió una medalla conmemorativa de su ciudad natal.. Entonces su salud declinó gradualmente y murió el 17 de noviembre de 1975 en Río de Janeiro. Tenía 72 años.

Como vimos anteriormente, la obra de Villa-Lobos fue vastísima. Escribió ballets, poemas sinfónicos, conciertos, sinfonías, música de cámara, música para piano y música vocal. Entre sus obras vocales encontramos tanto canciones -más de cien- como composiciones corales profanas y religiosas. Muchas de sus obras corales fueron escritas con finalidades pedagógicas; entre ellas tenemos la Guía Práctica, que consiste en un gran número de arreglos corales de canciones populares brasileñas recopiladas en seis volúmenes. También anteriormente mencionamos que Villa-Lobos -con el ascenso de Vargas en 1930-, se vio envuelto en un gigantesco programa de educación musical patrocinado por el régimen. Esto hizo posible que Villa-Lobos implantara su plan de usar cantos Orfeónicos para proporcionar una educación musical general en las escuelas públicas y en las fábricas, y desarrollar un interés en la música nacional. Fue para este fin que fundó y dirigió

el SEMA (Superintendencia de Educación Musical y Artística) a través del cual tuvo la posibilidad de organizar inmensos eventos musicales logrando reunir en sus coros a miles de personas.

El período que va de 1930 a 1959, es decir hasta la muerte del compositor, representa una fase menos experimental en su producción, con la excepción de las Bachianas. Sin embargo, su producción fue sumamente abundante en todos los géneros. Durante los últimos años de su vida, Villa-Lobos escribió algunos conciertos, el Concierto para guitarra (1951), los tres últimos Conciertos para piano y los Conciertos para violín, arpa y armónica, y algunas obras de cámara. Frecuentemente se ha dicho que éstas y otras obras del período no ofrecen nada nuevo en la producción total de Villa-Lobos: "Son sin duda muy convencionales, piezas banales, aunque también algunas de mérito y originalidad incuestionables."(28)

Esta declinación en la cantidad y en la calidad de su obra, a partir aproximadamente de 1947, se puede explicar, quizá, primero, por el proceso natural de disminución en la creación en una persona de 60 años de edad, incluso en una persona con la prodigiosa vitalidad de Villa-Lobos; y en segundo, por la enfermedad que padecía y que le empezaba a causar serias dificultades. Sin embargo, enfocó gran parte de su energía a viajar intensamente dirigiendo sus obras y la de otros compositores brasileños en los lugares más apartados del globo.

Pero, efectivamente, su producción musical sufrió un fuerte golpe. Los viajes constantes y la vida en hoteles, no fueron lo más propicio para la creación de obras maestras "Sus composiciones sólo eran ecos de sus triunfos anteriores."(29) Villa-Lobos utilizó lo que quedaba de su decreciente vitalidad en mostrar al mundo sus realizaciones, pero no se quedó en un plano egoísta, sino que se transformó en el

portador de la música brasileña en el extranjero y utilizó su nombre y prestigio para dar a conocer a otros compositores brasileños talentosos. La música de este país debe mucho a los esfuerzos de Villa-Lobos, en especial a los que realizó durante la última etapa de su vida por la difusión de la música brasileña en el mundo.

Por otro lado, cabe afirmar que la aportación más dinámica y duradera de Villa-Lobos provino de la profunda empatía que sentía con la música popular y el folklore brasileños. Fue capaz de crear un estilo personal que sintetizó la pluralidad de la música de su país y algunos procesos de la tradición musical europea. El nacionalismo musical en América Latina encontró en Villa-Lobos su más fuerte soporte y uno de sus más originales creadores. Según Gilbert Chase, "representa la mejor síntesis de los elementos contrastantes que determinan, en alto grado, la expresión musical del mundo latinoamericano. Su producción fue abundante, fruto de una generosa espontaneidad y de una íntima y misteriosa comunión con el pueblo y el medio ambiente de su tierra natal." (30) La música del Brasil fue para él una inagotable fuente de inspiración, de donde brotó una nueva forma de expresión que habría de llegar a tener resonancia mundial.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Béhage, Gerard.  
Music in Latin América: An Introduction.  
Prentice Hall, N.J. 1979. pág. 183.
- (2) Ibidem.  
pág. 183.
- (3) Slonimsky, Nicolás.  
La música de América Latina.  
Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1947, pág. 215.
- (4) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 184.
- (5) Mariz, Vasco.  
Heitor Villa-Lobos: Life and Work of the Brazilian composer.  
Washington D.C. 1970. pág. 11.
- (6) Ibidem.  
pág. 8.
- (7) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 184.
- (8) América Latina en su Música.  
Aretz, Isabel (Relatora)  
Cordero, Roque  
Vigencia del músico culto.  
Siglo XXI Editores, México, 1977, pág. 157.
- (9) Correa de Azevedo, Luis H.  
Música brasileira a seus fundamentos.  
Washington, Pan American Union, 1948.
- (10) Mariz, Vasco.  
Op. Cit. pág. 10-11.
- (11) Almeida, Renato.  
Historia da música brasileira.  
F. Briquet & Co.-Edit., Rio de Janeiro, Brazil 1942, pág 453.
- (12) Revista de Cultura Brasileña.  
Scarabotolo de Codina, Hilda.  
El Modernismo en el Brasil.  
Ed. por la Embajada de Brasil en España, oct. 1978, #47, pag.8.
- (13) IBIDEM.  
pág. 9.
- (14) IBIDEM.  
Bairao, Reynaldo.  
La Música en la Semana de Arte Moderno.  
pág. 146.
- (15) IBIDEM.  
pág. 146.

(16) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 185.

(17) Variz, Vasco.  
Op. Cit. pág. 17.

(18) IBIDEM.  
pág. 63.

(19) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 193.

(20) Variz, Vasco.  
Op. Cit. pág. 35.

(21) Slonimsky, Nicolás.  
Op. Cit. pág. 174.

(22) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 194.

(23) IBIDEM.  
pág. 197.

(24) IBIDEM.  
pág. 197.

(25) IBIDEM.  
pág. 198.

(26) Variz, Vasco.  
Op. Cit. pág. 25.

(27) IBIDEM.  
pág. 27.

(28) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 281.

(29) Variz, Vasco.  
Op. Cit. pág. 32.

(30) Chase, Gilbert.  
Un enfoque de la música Latinoamericana.  
Studies in Ethnomusicology, N.Y., vol.1, 1961.

## ALBERTO GINASTERA

### VIDA Y OBRA

Alberto Ginastera, el compositor contemporáneo argentino más reconocido internacionalmente, debido a la amplitud y a la calidad de su obra, nació en Buenos Aires el 10 de abril de 1916. Su abuelo paterno era un inmigrante catalán, y el materno provenía de Lombardía, Italia. Sus padres, ya nacidos en la Argentina, se llamaban Alberto Ginastera y Luisa Bossi. En la familia, de desahogada posición económica, no se registran antecedentes musicales, pero Ginastera, desde muy niño, mostró gran vocación por la música. "Una mañana de Reyes, al encontrar entre los regalos una flautita, comenzó a ensayar el Himno Nacional y algunas marchas militares aprendidas con los chicos del barrio en Barracas. Tenía cinco años."(1) A los siete comenzó a tomar clases particulares de música y a los doce se inscribió en el Conservatorio Williams de Buenos Aires. Simultáneamente, continuó sus estudios regulares primarios y secundarios, éstos últimos en la especialidad de perito mercantil. Egresado del Colegio Comercial, Ginastera se encontró con la necesidad de elegir entre seguir la carrera comercial o dedicarse de lleno a la música. En 1936, a la edad de 20 años, eligió su destino: dió la espalda a la universidad e ingresó al Conservatorio Nacional de Música, en donde, desde un principio, dio muestras sorprendentes de su capacidad creadora. El joven Ginastera logró avances extraordinarios, de manera que en tan solo dos años se graduó del Conservatorio con las mejores calificaciones. /

Durante esos dos años en el Conservatorio se produjeron dos acontecimientos de suma importancia para la vida futura de Ginastera, uno en el plano sentimental y otro en el profesional.

"En 1937 conoce a Mercedes del Toro, su futura esposa, y Juan José

Castro, estrena en el mes de noviembre la suite de ballet Panambí, el primer éxito en su carrera de compositor."(2)

Además, en el mismo año, 1937, también fue merecedor del primer lugar en el Concurso Nacional de la Canción, con lo que su nombre empezó a sonar con fuerza en el medio musical argentino.

Con la obra Arriero canta, con letra de Félix L. Errico, gran colaborador de Ginastera, que también había colaborado con el argumento de su ballet Panambí (que se estrenó en toda forma en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1940) Ginastera era ya localmente un consagrado. "Y así lo reconoció el mismo año la municipalidad, al conferirle un premio por la Sonatina para arpa, y la Comisión Nacional de Cultura que premió Panambí. (3)

Cuando Ginastera contaba 25 años de edad, los periódicos de Buenos Aires comentaron su primer éxito en el exterior. Aún era muy cerca, en Montevideo, pero ya la Universidad de la República organizaba un acto dedicado totalmente a las obras del joven compositor argentino. Desde entonces un crítico musical de Montevideo creía poder ubicar a Ginastera "en un plano de significativa magnitud dentro de la producción latinoamericana."(4)

En los años venideros su producción musical fue evolucionando y enriqueciéndose, aún cuando no manifestaba todavía cambios radicales respecto a la estética que el compositor abrazara por esos años: la del nacionalismo. Ginastera llamaba a su posición "nacionalismo objetivo" por cuanto el material musical de raíz folklórica y popular estaban presentes de una manera directa. A propósito de la utilización directa del material folklórico en esta primera etapa de la obra de Ginastera, un musicólogo uruguayo nos comenta: "El acervo folklórico argentino no es en su obra una simple etiqueta melódica o rítmica. Por el contrario, su cancionero nacional es el que le dicta su concepto armónico-

modal, convirtiendo a su música en una expresión a la vez autóctona y universal."(5)

Con todo, Ginastera mostraba ya síntomas e inquietudes reveladoras. La influencia de Stravinsky y, en menor grado, de Bartok y de Falla, tuvo un gran peso en este primer periodo que, como ya dijimos, el propio compositor ha convenido en llamar "nacionalismo objetivo". Ginastera se percató de la necesidad de buscar un lenguaje menos local, más de la época. "Si hay algo que a Ginastera le preocupa de entonces a hoy es el de responder a su compromiso con la cultura que le tocó vivir y a cuya renovación contribuye. Toda innovación le interesa en la medida en que pueda enriquecer el vocabulario de ese lenguaje comunicante que es la música."(6)

En 1945 le fue otorgada la Beca Guggenheim, por medio de la cual permaneció en los Estados Unidos por quince meses. Su estancia en este país fue decisiva para el curso posterior de su actividad profesional y creativa. Allí no sólo tuvo la oportunidad de escuchar música, la música de su tiempo; sino que también tuvo ocasión de presentar sus obras, y como éstas fueron bien recibidas por el público y la crítica, varias instituciones norteamericanas empezaron a encargarle partituras.

A partir de su siguiente obra, Pampeana # 1, para violín y piano, Op. 16, de 1947, se produjo un importante giro en el desarrollo de la obra de Ginastera. El propio compositor lo considera como "un pivote en el que se manifiestan materiales de las dos épocas "(7), es decir, del período anterior de "nacionalismo objetivo", y del posterior, denominado por Ginastera de "nacionalismo subjetivo". Este cambio estuvo íntimamente relacionado con su estancia de quince meses en los Estados Unidos, ya que al estar lejos de su tierra el compositor pudo desligarse más fácilmente de los elementos populares tradicionales, que actuaban como objetos sonoros estimulantes para su obra.

158

"El tema literario, la cita folklórica, el ritmo, las características tonales, ya no están al alcance de la mano en el nuevo medio. Sin embargo, inversamente, la distancia, la nostalgia de la tierra y de la familia parecen anudar desde la lejanía nuevos vínculos, más hondos, y aún más fuertes tal vez, aunque menos evidentes." (8) De esta combinación surgió un nuevo estilo en su música que se conservaba todo el espíritu de su país aunque sus elementos más evidentes aparecían diluidos por los procedimientos de composición más recientes estudiados y asimilados.

Además de su obra creativa, las actividades de Ginastera en el terreno pedagógico han sido de gran trascendencia. En 1948 fundó la Liga de Compositores de la Argentina, que fue filial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Este fue el segundo intento que realizó en la Argentina en defensa de la música contemporánea. El primer intento fue realizado por el Grupo Renovación, que empezó a manifestarse alrededor de 1930 y en el cual militaban Juan Carlos Paz, Jacobo Fisher, Gilardo Gilardi, Juan José y José María Castro, Luis Gianneo y Honorio Siccardi. Unos años después, la Liga, fundada por Ginastera, se convirtió en la actual Sociedad Argentina de Música Contemporánea, de la cual Ginastera sigue siendo miembro.

Otra de sus importantes fundaciones se llevó a cabo también en el año de 1948, y fue la del Conservatorio y Música Escénica de la ciudad de La Plata, del cual fue nombrado director. Mientras tanto, el régimen peronista había subido al poder en 1945, y Ginastera, junto con otros artistas e intelectuales importantes, había empezado a sufrir su desaprobarción. (Este dato de suma importancia para mi trabajo, lo encontré en un artículo de Gilbert Chase publicado en 1957; desgraciadamente, busqué más información al respecto, pero en ningún otro libro o artículo se hace mención del desacuerdo entre Perón y Ginastera, ni siquiera

el mencionado artículo de Chase explica la razón de tal discordia; sin embargo sí nos da ejemplos de ella.) "En 1945, por ejemplo, Ginastera fue expulsado de su puesto como profesor de la Academia Militar Nacional, puesto que ocupaba desde 1941. Por lo tanto no fue de extrañar que en 1952 fuese también expulsado de su puesto como director del Conservatorio de La Plata (cuyo nombre cambió por ese tiempo por el de "Eva Perón" en honor a la esposa del dictador). En julio de 1956, un año después de la caída de Perón, Ginastera tuvo la satisfacción de ser nombrado Supervisor del Conservatorio de La Plata, del cual es nuevamente director."(9) (Actualmente este Conservatorio, que cambió su nombre por el de Eva Perón, es conocido por el nombre del compositor Gilardo Gilardi.)

En 1958, participando nuevamente de lleno en el medio musical argentino, Ginastera se encargó de organizar, en la entonces recién fundada Universidad Católica Argentina, la Facultad de Música, en donde "por primera vez se crea, como carrera, la especialidad de Musicología, con la cual Ginastera propende a la formación universitaria de futuros investigadores."(10)

Pero quizás el mayor aporte de Ginastera en el terreno de la enseñanza musical fue realizado en 1963 al crear el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Ahora su empresa ya no sólo es local tiene una proyección internacional al acoger en el Centro a compositores e investigadores de todo el mundo. "El Centro nació destinado a compositores jóvenes, con enseñanza a nivel de postgrado e intención de especular en torno de las más avanzadas técnicas de composición, con un amplio margen de investigación, particularmente a través de su laboratorio de electrónica."(11)

A partir de 1950 los viajes y encargos de sus obras se intensificaron. Es característico de casi toda la producción de Ginastera, y de casi todos los compositores contemporáneos, haber compuesto obras por

comisión para ser ejecutadas casi de inmediato. Para Ginastera no existe la partitura que se escribe y queda guardada en espera de una oportunidad para su estreno. Con excepción de las primeras composiciones, toda su gran producción ha surgido de encargos de grandes instituciones argentinas o del extranjero, particularmente de los Estados Unidos.

Ginastera siempre ha obtenido un gran apoyo tanto del público como de la crítica norteamericana. "Un factor muy importante en la historia de Ginastera en Norteamérica ha sido el flujo constante de composiciones que le han sido comisionadas, y que abarcan aproximadamente un período de cerca de un cuarto de siglo, iniciándose inclusive antes de su residencia en los Estados Unidos con la Beca Guggenheim."(12) Muchas de sus obras, por lo tanto, han sido estrenadas allí, y apoyadas muy favorablemente por la crítica. Por ejemplo, en 1965, el crítico musical Paul Hume afirmó que: "Alberto Ginastera puede muy bien ser, en música, la principal fuerza creativa actualmente en América del Sur. Ciertamente para el público musical norteamericano ha venido a ocupar el lugar que habían ocupado, hasta hace pocos años, Carlos Chávez y Héctor Villa-Lobos."(13)

A partir de 1951, en que su Cuarteto de cuerdas # 1 fue elegido por un jurado internacional para participar en el Festival XXV de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) realizado en Frankfurt, su presencia se volvió indispensable en este tipo de conciertos y festivales. "Ya en 1958 en Estados Unidos, donde las estadísticas gozan de tanto prestigio, se revela que Ginastera ocupa la nómina de los diez compositores contemporáneos más frecuentemente interpretados durante la temporada anterior (1956-57). Los nueve restantes son: Stravinsky, Hindemith, Kabalewsky, Shostakovich, Villa-Lobos, Walton, Kodaly, Crff, y Britten."(14)

Las distinciones y honores que se le han conferido a Alberto

Ginastera han sido innumerables. Entre otras, en 1950, fue nombrado miembro honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad Nacional de Chile; en 1957, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina; en 1958, miembro honorario de la Academia Brasileira de Música; en 1968, una universidad norteamericana le confirió el título de Doctor Honoris Causa. Ese mismo año lo nombraron miembro de honor de la Academia de Artes de los Estados Unidos; y en 1970, se le incorporó entre "los inmortales" de la Academia de Artes de París; para tal efecto su presentación estuvo a cargo de Olivier Messiaen.

Al retomar nuevamente el punto de los estilos en la obra ginasteriana, recordemos que el compositor considera que la primera etapa de su obra podría denominarse como "nacionalismo objetivo"; en ésta están presentes elementos melódicos de la música tonal, tal como la cultivaron las generaciones musicales argentinas desde fines del siglo XIX, y el empleo de manera directa del material folklórico o popular.

Las obras más importantes de este período son: Panambí, basada en una leyenda romántica de Félix L. Errico sobre los indios guaraníes. Si bien el estreno del ballet, donde ya se señala el agudo sentido teatral de Ginastera, no se efectúa de manera inmediata (sólo tres años después fue llevado al Colón por Juan José Castro) la obra fue conocida en 1937 a través de fragmentos orquestales reunidos en una suite. Y aunque esta es su primera obra, ya se trasluce en ella una serie de elementos, como los ritmos fuertes y marcados y la exaltación lírica, que se desarrollarán a lo largo de toda su obra.

Su segunda obra, Danzas argentinas, es una serie de tres danzas, cada una de las cuales lleva un título sugestivo: Del viejo boyero, De la rosa donosa, y Del gaucho matrero, esta última caracterizada por la aparición de un segundo tema en carácter de malambo. Una mayor

elaboración en el aspecto rítmico tiende a volver más compleja la materia dada por la tradición popular, característica clave de esta etapa." Aparece ya en estas Danzas argentinas, el acorde formado por la afinación de las cuerdas de la guitarra (mi, la, re, sol, si, mi) el cual es tan constante hasta bien avanzada la producción de Ginastera, y que Gilbert Chase considera "acorde simbólico de gran significación." (15)

Las dos composiciones siguientes están destinadas a la voz. Voz con piano en las Dos canciones y voz con acompañamiento de conjunto instrumental en los Cantos de Tucumán. Las primeras están basadas en poesías de Fernán Silva Valdés, y las segundas en poesías de Rafael Jijena Sánchez. En realidad, fue en el campo de la canción donde Ginastera pudo haber encontrado, al llegar a la vida creadora, un mayor sustento, una mayor tradición. "En efecto, es en la canción, particularmente para voz y piano, donde la música argentina había alcanzado antes de Ginastera sus mejores alturas." (16) Durante el siglo XIX tenemos los casos de Julián Aguirre y López Buchardo con composiciones realmente hermosas, y aunque Ginastera sigue la misma senda, ya manifiesta una cierta modernidad a través de un melodismo menos suave y ondulante.

Su ballet Estancia, "Sobre escenas de la vida rural argentina", escrito en 1941, es para Gilbert Chase el momento en que "Ginastera se establece definitivamente a la cabeza del movimiento nacional en la música argentina." (17) Estancia podría considerarse como la obra más abiertamente nacionalista dentro de la gran producción de Ginastera durante esta fase de "nacionalismo objetivo"; esto se debe tanto a la inclusión de fragmentos recitados del "Martín Fierro", como a la aparición en la última parte de un malambo (el nombre de la más vigorosa y típica danza de los gauchos), con su tremendo manejo del ritmo. El propio Gilbert Chase se refiere a esta última parte del ballet de la siguiente manera: "La danza final titulada malambo, con su tremendo manejo del ritmo, puede ser llamada la apoteosis del espíritu gauchesco

en la música sinfónica argentina."(18)

El ballet Estancia fue estrenado en su versión completa en el Teatro Colón el año de 1952, casi diez después de su composición; sin embargo en 1943 se dio un concierto exclusivamente con las danzas que lo integraban.

La figura tradicional del gaucho volvió a ser prominente en la siguiente obra de Ginastera: Obertura para el Fausto Criollo, compuesta en 1943. Esta obra estuvo inspirada en uno de los más famosos ejemplos de la literatura gauchesca, el poema narrativo humorístico Fausto, del escritor argentino Estanislao del Campo. En su música, Ginastera deseó retratar un problema social vigente desde principios de siglo: el impacto del gaucho al emigrar a la ciudad. El texto se refiere a la visita de un gaucho a Buenos Aires que asiste, en el Teatro Colón, a una representación de la ópera Fausto de Gounod. "La fantasía del poeta, quien refleja en la ingenua mentalidad campesina el insólito espectáculo de la lujosa sociedad porteña mezclado sin solución de continuidad con la ópera francesa, motiva en el compositor una página en la cual los elementos musicales populares de la Argentina se combinan con indiscutible ingenio con motivos de la difundida ópera de Gounod, a la cual se añaden todavía temas originales del músico."(19)

En esta como en otras obras de este período Ginastera utilizó los elementos folklóricos de una manera completamente personal. En una nota en la partitura de la Obertura Ginastera escribió: "El compositor usa algunos fragmentos de la ópera de Gounod como material temático y emplea elementos rítmicos y melódicos del folklore argentino."(20) Como el propio compositor nos dice, él "emplea elementos melódicos y rítmicos del folklore argentino" más que explotar o desarrollar canciones o melodías populares específicas, a la manera de algunos

compositores nacionalistas como Copland o Vaughan Williams. Ginastera asimiló varios tipos de música folklórica para darles un lugar simbólico y expresivo en relación a sus propias necesidades estilísticas.

Después de estas obras orquestales, Ginastera volvió a escribir para voz y piano en sus Cinco canciones populares argentinas; son cinco los años que las separan de las anteriores obras para voz y piano "y ese lapso se manifiesta en una mayor elaboración del cancionero folklórico desde el punto de vista de la armonización, que es más avanzada, así como de la instrumentación, al dar al piano una escritura virtuosística." (21)

En las obras siguientes: Las horas de una estancia y Doce preludios americanos, Ginastera siguió aprovechando elementos populares, aunque éstos cada vez se van volviendo más complejos y personales. La Suite de danzas criollas, compuesta en 1946, es un ejemplo de cómo llegó a utilizar el compositor los elementos folklóricos a esta altura de su producción. Es claro que su alejamiento del material documental era cada vez mayor, para dar mayor espacio a la creatividad personal.

Otra obra importante de este primer estilo denominado "nacionalismo objetivo" es la Pampeana # 1. Esta obra para violín y piano es considerada por el propio autor como "el punto culminante de su primer estilo y a la vez página inicial del segundo; especie de pivote en el que se advierten, al análisis detallado, elementos de las dos etapas" (22)

La producción de Ginastera, durante este período que abarca hasta 1946, fue muy amplia. Aparte de las obras que mencionamos, produjo otras muchas partituras, para piano, para conjuntos de cámara, y otras páginas que, por su carácter religioso, están alejadas de la estética nacionalista, como la Sinfonía Elegíaca (1944), Las lamentaciones del poeta Jeremías (1946), y Tocata, Villancico y Fuga, para órgano (1947).

El segundo estilo, denominado de "nacionalismo subjetivo", se empezó a gestar en el viaje que Ginastera realizó a los Estados Unidos en 1945

168

y se manifestó plenamente desde 1948 en adelante. Este segundo período o estilo señala la progresiva adopción de procedimientos más avanzados en composición. Refiriéndose a esta etapa, el propio compositor se analiza en estos términos: "Tiene como punto culminante la Pampeana # 3, para orquesta. En esta obra, así como en el Cuarteto # 1, en las dos primeras Pampeanas y en las Variaciones concertantes, aparecen las características de un estilo que, sin abandonar la tradición argentina, se había hecho más amplio o con una mayor ampliación universal. Ya no estaba como en la etapa anterior ligado a temas o a ritmos genuinamente criollos, sino que el ambiente argentino se creaba mediante una atmósfera poblada de símbolos. La Sonata para piano, por ejemplo, o las Variaciones concertantes no poseen ningún tema popular y tienen sin embargo un lenguaje que se reconoce como típicamente argentino." (23)

Con el segundo estilo Ginastera inició su camino hacia la dodecafonía, y esto lo podemos ver en las obras escritas a partir de 1948, como el Primer cuarteto para cuerdas, la Sonata para piano, las Variaciones concertantes y las Pampeanas 2 y 3.

En opinión del compositor, toda la evolución que han sufrido los procedimientos técnicos en el curso de su producción ha obedecido a profundas necesidades espirituales, a requerimientos de una necesidad creadora en constante transformación, "el problema dodecafónico se fue planteando y resolviendo dentro de mí, no por influencias exteriores de procedimientos en boga en Europa, sino por fuertes demandas espirituales. Con el andar del tiempo ellas se plasmaron dentro de mí y renacieron, no como fenómeno objetivo de asimilación técnica, sino como manifestación subjetiva de una necesidad interior. Es ésta la única manera como yo concibo la transformación de los principios técnicos: como una necesidad imperiosa y espiritual del espíritu

156

creador."(24) Es importante además hacer notar que de los tres compositores que integran esta Tesis: Chávez, Villa-Lobos y Ginastera, éste último fue el único que utilizó el dodecafonismo como técnica de composición.

Con las obras de este período Ginastera se consagra internacionalmente; por ejemplo, su Primer cuarteto de cuerdas fue estrenado en el Festival XXV de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Frankfurt, en 1951. La Sonata para piano en realidad ganó notable difusión internacional desde el momento de su creación. "La Sonata para piano de Ginastera se ha convertido en una clásica prueba entre los jóvenes pianistas dado el virtuosismo que requiere esta partitura ardua para su ejecución."(25) La obra le fue encargada a Ginastera por el Instituto Cernegie y el Pennsylvania College for Women, con destino al Festival de Música Contemporánea de Pittsburgh. Al año siguiente del estreno en esta ciudad se le conoció en Europa.

A propósito del Primer cuarteto para cuerdas y de la Sonata para piano el musicólogo Gilbert Chase comentó: "En estas obras podemos observar una especie de sublimación de los elementos nacionales, en los cuales los factores nativos están empleados con una gran libertad e integrados dentro de formas más amplias a través de procedimientos de composición contemporánea. Logrando mantener un exquisito balance entre los elementos nacionales, integrados a las nuevas corrientes, y una expresión emocional subjetiva."(26)

De las Variaciones concertantes se han realizado tres versiones coreográficas. La primera, se representó el 20 de enero de 1960, en Nueva York por John Taras, con el subtítulo de Tender Night. Una segunda versión fue realizada por el Ballet Nacional Chileno, con el subtítulo de Surazo. Y por último, la tercera versión coreográfica es Le Chagau, estrenado en febrero de 1965 por el Ballet del

Gran Teatro Municipal de la Ville de Bordeaux, Francia. El compositor nos comenta acerca de esta obra: "Estas Variaciones contienen un carácter argentino subjetivo. En lugar de utilizar material folklórico, el compositor consigue una atmósfera argentina a través del empleo original de elementos rítmicos y temáticos."(27)

Con la Pampeana # 3 Ginastera alcanzó otro de sus mayores éxitos, y pasó a formar parte, desde entonces, del repertorio de varias orquestas importantes del mundo. Esta obra fue un encargo de la Orquesta Louisville para ser estrenada en 1954 bajo la dirección de Robert Whitney. Fue conocida en Buenos Aires al año siguiente bajo la dirección de Paul Klecki, y en 1956 fue dirigida por Hans Schmidt-Isserstedt en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Estocolmo; tres años después, Antal Dorati la ofreció en el Festival de Música Contemporánea de Venecia.

En la Parneana # 3 "que marca la culminación de la tradición gauchesca en la música de Ginastera estrictamente dentro de las líneas formales"(28) el sentimiento del propio autor fue expresado en la nota que acompaña a la obra y que dice: "Siempre que voy atravesando la Pampa o cuando paso allí una temporada, mi mente es invadida por impresiones distintas y variadas: alegre o melancólico, lleno de furia o tranquilo, producido probablemente por su ilimitada inmensidad y por los aspectos cambiantes del paisaje durante el curso del día"(29)

Una vez atravesadas las dos etapas o estilos a los que hemos hecho referencia, Ginastera llegó a lo que él llama período "neo-expresionista" el cual se inició alrededor de 1958 con el Segundo cuarteto de cuerdas. El compositor considera que <sup>en</sup> las obras que escribió dentro de este estilo "No hay ninguna célula rítmica o melódica del folklore. Sin embargo, el estilo tiene ciertas implicaciones que podrían considerarse de esencia argentina. Por ejemplo los ritmos fuertes u obsesivos, que

recuerdan las danzas masculinas; la cualidad contemplativa de ciertos adagios que sugieren la tranquilidad pampeana o el carácter esotérico o mágico de algunos pasajes que recuerdan la naturaleza impenetrable del país."(30)

El estreno de su Segundo cuarteto de cuerdas fue realizado en Washington en 1958, por el cuarteto Julliard, reconocido mundialmente como uno de los mejores grupos de cámara.

La siguiente obra de Ginastera, la Cantata para América mágica, compuesta en 1960 y estrenada en Washington en 1961, es quizá de toda la producción del compositor la obra que ha recibido más y mejores comentarios por parte de la crítica, citemos sólo algunos ejemplos: el musicólogo Paul Hume escribió en el diario "Washington Post" que después del estreno de la obra "la demostración del público a Ginastera fue salvajemente exuberante. Fue un tremendo final para un festival significativo." y también lo consideró "como uno de los gigantes de la música de nuestro tiempo."(31) Por otro lado, Irving Lowes en "The Evening Star" habló acerca de la proyección universal del nacionalismo de Ginastera: "Es músico que pertenece indudablemente a las Américas. Es atrevida, libre, magnífica, una música escrita por un hombre que se enorgullece de su herencia y que es lo suficientemente audaz como para caminar por su propio y solitario camino."(32)

La Cantata para América Mágica fue escrita para soprano y una orquesta de 53 percusiones. El texto está basado en los poemas que los primeros sacerdotes cristianos recogieron de las culturas maya, azteca e inca. En esta obra, desde el primer cuadro, Canto a la aurora, hasta el último, Canto a la profecía, asistimos a la grandeza y destrucción de un mundo que sucumbió ante la fuerza de una civilización ajena que llegó de lejos. "La evocación de un mundo primitivo cobra mayor fuerza precisamente porque ha sido logrado a través de los medios que ofrece la música contemporánea."(33)

recuerdan las danzas masculinas; la cualidad contemplativa de ciertos adagios que sugieren la tranquilidad pampeana o el carácter esotérico o mágico de algunos pasajes que recuerdan la naturaleza impenetrable del país."(30)

El estreno de su Segundo cuarteto de cuerdas fue realizado en Washington en 1958, por el cuarteto Julliard, reconocido mundialmente como uno de los mejores grupos de cámara.

La siguiente obra de Ginastera, la Cantata para América mágica, compuesta en 1960 y estrenada en Washington en 1961, es quizá de toda la producción del compositor la obra que ha recibido más y mejores comentarios por parte de la crítica, citemos sólo algunos ejemplos: el musicólogo Paul Hume escribió en el diario "Washington Post" que después del estreno de la obra "la demostración del público a Ginastera fue salvajemente exuberante. Fue un tremendo final para un festival significativo." y también lo consideró "como uno de los gigantes de la música de nuestro tiempo."(31) Por otro lado, Irving Lowes en "The Evening Star" habló acerca de la proyección universal del nacionalismo de Ginastera: "Es músico que pertenece indudablemente a las Américas. Es atrevida, libre, magnífica, una música escrita por un hombre que se enorgullece de su herencia y que es lo suficientemente audaz como para caminar por su propio y solitario camino."(32)

La Cantata para América Mágica fue escrita para soprano y una orquesta de 53 percusiones. El texto está basado en los poemas que los primeros sacerdotes cristianos recogieron de las culturas maya, azteca e inca. En esta obra, desde el primer cuadro, Canto a la aurora, hasta el último, Canto a la profecía, asistimos a la grandeza y destrucción de un mundo que sucumbió ante la fuerza de una civilización ajena que llegó de lejos. "La evocación de un mundo primitivo cobra mayor fuerza precisamente porque ha sido logrado a través de los medios que ofrece la música contemporánea."(33)

162

Si bien la Cantata nació un año antes que el Concierto para piano y orquesta (1961), ambas obras se conocieron casi simultáneamente en el Concurso del Segundo Festival Internacional de Música de Washington. El Concierto inauguró el Festival y la Cantata lo concluyó.

Para su Concierto el músico utilizó una orquesta completa con numerosas percusiones para acompañar al piano.

La siguiente obra que escribió Ginastera fue el Quinteto para piano y cuerdas (1963) dedicado al Quinteto Chigiano de Siena, quien lo estrenó en el Teatro de La Fenice de Venecia en abril de 1963, durante el Festival de Música Contemporánea de esa ciudad. Una de las particularidades de esta obra es que está dividida en siete partes, tres de las cuales son cadencias; la primera para viola y violoncello; la segunda para dos violines; la tercera para el piano. Esto significa que sólo en las cuatro partes restantes está presente el quinteto completo.

Al mismo año de 1963 corresponde también el Concierto para violín, que fue dedicado a Leonard Bernstein y a la Orquesta Filarmónica de Nueva York, ciudad donde se estrenó en octubre de 1963 con la orquesta mencionada y con Rugiero Ricci como solista.

A partir de la siguiente obra, Ginastera entró de lleno al terreno de la ópera con Don Rodrigo escrita en 1964, y estrenada ese mismo año en el Teatro Colón de Buenos Aires. Como antes lo había hecho con su Cantata para América Mágica, Ginastera con esta ópera se perfiló como un creador fuertemente dramático.

Para Ginastera el teatro de hoy debe ser "de acción, fuerte y violento como es la vida en las décadas que nos tocó vivir." (34) Al afirmar que los sentimientos deben privar sobre los razonamientos, manifiesta un apartamiento del teatro de ideas, a la manera del drama de Wagner, y por lo tanto un acercamiento, quizá por su ascendencia italiana, al teatro lírico de Verdi.

120

La ópera Don Rodrigo está constituida por tres actos y nueve cuadros, según libreto del poeta y dramaturgo español Alejandro Casona. La figura central de la obra es Don Rodrigo, el último rey visigodo de España, quien con el tiempo fue convirtiéndose en leyenda que fue aprovechada por la literatura, el teatro y la música de los siglos siguientes. Tanto la música como el libreto de la ópera no buscan recrear el momento histórico, sino aprovechar la fuerza dramática y conmovedora del personaje. Ginastera lo ve como "...una fantasía que tiene una existencia permanente y actual, eterna y viva, ya que los sentimientos que de ella emanan son los sentimientos universales del alma humana: el amor, los celos, el deseo, la venganza, el odio y el perdón."(35)

Este concepto va a seguir privando en sus dos óperas posteriores: Bomarzo y Beatrix Cenci, la primera compuesta en 1967 y la segunda en 1971. En todos los casos sus óperas tratan de personajes que vivieron varios siglos atrás. Pero de esas historias, Ginastera retiene, particularmente en las dos últimas, "...el tremendismo de sus problemas existenciales, de las psicologías de sus protagonistas o de los agonistas que los rodean, por cuanto en ella encuentra situaciones, enfrentamientos o psicologías vividas perfectamente actuales."(36)

El extraordinario éxito de estas óperas en Buenos Aires, Nueva York y Washington, se debe, como nos dice el musicólogo Gerard Béhage, "no sólo a los libretos tan oportunos sino a la extensa gama de sentidos musicales puestos en acción para expresar sus intensos dramas."(37)

Uno de los aspectos que estuvo y va a estar, ya que el compositor sigue produciendo hasta la fecha, presente en la obra de Ginastera es el espíritu de modernidad, de actualidad. Para el compositor es vital que se refleje en sus obras el momento que le tocó vivir, pero a la vez la obra no tiene sentido si no trasciende ese momento, si no lleva en sí el sentido de eternidad: "No acepto cierta clase de obras en las que no existe el sentido de eternidad, como en las del Pop art.

Parecen intentar una autodestrucción, quemar las naves antes de hundirse para que no quede marca de su impotencia creadora. La obra debe de tener una proyección y una vigencia que la mantenga viva. En la música eso es claro, ahora hay un retorno a la música religiosa y a las óperas; el músico no puede separarse de la necesidad de trascender."(38)

Y, efectivamente, Ginastera ha logrado la meta, que es la de casi todos los artistas, que su obra tenga la proyección y la vigencia para mantenerse viva y trascender su momento, sus fronteras y lograr un alcance universal.

Por último citaremos unas líneas del musicólogo brasileño Luis Hector Correa de Azavedo, que resumen la importancia y la proyección de este compositor argentino: "La figura de mayor proyección de esa generación es, indudablemente el argentino Alberto Ginastera (1916) que, partiendo del nacionalismo en boga en tiempos de su juventud, alcanzó en la plenitud de su obra una irradiación universal, alimentada por la originalidad intrínseca de sus soluciones y por la infalible musicalidad, refinada y precisa, de todo lo que compone. Es él, sin duda, en 1975, uno de los grandes nombres en el panorama de la música universal."(39)

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Suarez Urtubey, Pola  
Alberto Ginastera en 5 movimientos.  
Ed. Victor Lerú, Argentina 1972. pág. 11
- (2) Ibidem.  
pág. 11
- (3) Ibidem.  
pág. 12.
- (4) Ibidem.  
pág. 12.
- (5) Ibidem.  
pág. 12.
- (6) Ibidem.  
pág. 13
- (7) Ibidem.  
pág. 13.
- (8) Ibidem.  
pág. 14.
- (9) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera: Argentine Composer.  
The Music Quarterly, Vol. XLIII, No. 4. Oct. 1957.
- (10) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 14.
- (11) Ibidem.  
pág. 15
- (12) Hume, Paul.  
Alberto Ginastera.  
Pan American Union, Washington D.C., julio 1965 # 48.
- (13) Ibidem.
- (14) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 17.
- (15) Ibidem.  
pág. 36.
- (16) Ibidem.  
pág. 37.
- (17) Chase, Gilbert.  
Op. Cit.
- (18) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera - Portrait of an argentine composer.  
Tempo, No. 44, London, summer 1957.

- (19) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 41.
- (20) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera: Argentine Composer.
- (21) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 37.
- (22) Ibidem.  
pág. 42.
- (23) Ibidem.  
pág. 25.
- (24) Ibidem.  
pág. 44.
- (25) Hume, Paul.  
Op. Cit.
- (26) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera: Portrait of an Argentine composer.
- (27) Chase, Gilbert.  
Alberto Ginastera: Argentine Composer.
- (28) Paul, Hume.  
Op. Cit.
- (29) Chase, Gilbert.  
Op. Cit.
- (30) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 26-27.
- (31) Ibidem.  
pág. 60.
- (32) Ibidem.  
pág. 61.
- (33) Béhage, Gerard.  
Music in Latin America: An Introduction.  
Prentice-Hall, N. J., 1979. pág. 330.
- (34) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 71.
- (35) Ibidem.  
pág. 73.
- (36) Ibidem.  
pág. 73.
- (37) Béhage, Gerard.  
Op. Cit. pág. 333.

(38) Suarez Urtubey, Pola.  
Op. Cit. pág. 91.

(39) Aretz, Isabel (Relatora)  
América Latina en su Música.  
Correa de Azevedo, Luis Héctor.  
La música de América Latina.  
Ed. Siglo XXI, México, 1977. pág. 59.

## CONCLUSIONES

En esta tesis nos ha interesado captar en cada una de las obras de los tres compositores que analizamos: Chávez, Villa-Lobos y Ginastera la génesis, la culminación y la decadencia del nacionalismo. Hemos tratado de observar la trayectoria que va del nacionalismo al universalismo. Considerando el supuesto básico de que es imposible separar la vida cultural o artística de un país, o de un individuo, de sus condiciones históricas, políticas, económicas y sociales, hemos visto que las obras de los tres compositores siguieron una trayectoria semejante a la que siguieron sus respectivos países, en lo que se refiere a la gestación, apogeo y decadencia del nacionalismo. El proceso en los tres países que nos ocupan: México, Brasil y Argentina, y en sus respectivos compositores, fue el mismo; las diferencias fueron sólo graduales.

En este último capítulo de la tesis haremos un recuento de lo analizado y destacaremos los puntos en común y las relaciones que presentan las vidas y las obras de nuestros tres compositores: Carlos Chávez, Hector Villa-Lobos y Alberto Ginastera. Destacaremos también los puntos en común y las relaciones que exhiben los regímenes nacionalistas durante los cuales los compositores desarrollaron una parte muy significativa de su trabajo. Las diferencias que, obviamente, existen entre los países analizados, tanto en las condiciones económicas, políticas y sociales, como en las condiciones propiamente culturales, se manifiestan también en las obras de los tres compositores.

Así, en México, en donde se dió una revolución social y la población indígena es considerable, el movimiento nacionalista fue muy radical y, por lo tanto, el apoyo oficial que se dió al movimiento nacionalista en las artes fue sostenido y fuerte. Debido a la conjunción del elemento indígena con una revolución social, y sus

repercusiones en todos los aspectos; Cárdenas en el plano político, y Chávez en el musical, han sido considerados los exponentes más radicales del nacionalismo latinoamericano de los años 20 a los 50.

En el caso de Brasil, aunque no hubo una revolución social, la población indígena y negra es muy abundante, y esto dio lugar a un movimiento nacionalista de mucha fibra. El gobierno de Getulio Vargas propició el nacionalismo y dió apoyo a los artistas que se desenvolvieron dentro de esta corriente. Por ejemplo, a Villa-Lobos, desde el principio del gobierno de Vargas, se le invitó a participar en la elaboración de un plan de estudios musical para las escuelas de todo el Brasil.

En el caso de Argentina, dada la influencia europea por las inmigraciones y la ausencia tanto de una revolución social como de población indígena, el nacionalismo que surgió fue más tenue y, por lo tanto, el apoyo oficial que se dió al arte nacionalista fue casi nulo. En el caso de Ginastera, no sólo no obtuvo apoyo oficial, sino que fue desplazado de todos sus puestos durante el gobierno peronista.

Al hacer el estudio de este fenómeno observé que los tres gobiernos así como los tres compositores de los que me ocupó muestran características comunes.

Una de las principales características en común ha sido la búsqueda de la independencia. Los gobiernos nacionalistas buscaban la independencia económica y política. En el arte, además de la independencia, los artistas buscaban la originalidad, querían demostrar que los latinoamericanos también tenían algo que ofrecer al arte universal. Consideraban que sólo compenetrándose con sus propias tradiciones y partiendo de espíritu vernáculo podrían tener una proyección universal. Este objetivo se vio realizado plenamente en la obra de los tres compositores que nos ocupan: Chávez, Villa-Lobos y Ginastera, y fue a través

de ellos en donde la música, partiendo de una base nacionalista, tuvo una proyección universal. Los nombres de estos tres compositores y los de sus respectivos países han quedado desde entonces inscritos en la historia de la música occidental.

Sin embargo, es importante resaltar que aunque nuestros tres compositores son conocidos internacionalmente, sobre todo por sus composiciones nacionalistas, gran parte de su producción musical no fue escrita bajo esta tendencia. En los tres compositores podemos trazar una línea que se inicia en el nacionalismo y que, conforme va pasando el tiempo, se va inclinando a favor del universalismo.

Ya que en esta tesis nuestra intención es ver la relación dialéctica y las coincidencias entre las características particulares de las obras y las características generales de los momentos históricos vividos por cada una de las naciones correspondientes, notamos que existe un paralelismo entre los compositores nacionalistas estudiados y sus respectivos gobiernos. En los gobiernos nacionalistas citados: Cárdenas en México, Vargas en Brasil y Perón en Argentina, también podemos seguir una línea que empieza con un nacionalismo bastante radical y que termina con el internacionalismo.

Este proceso, en gran medida, fue provocado por condiciones externas: la Gran Depresión de 1929, la Segunda Guerra Mundial, la cada vez mayor influencia e ingerencia de los Estados Unidos en todos los terrenos. En el aspecto musical, cabe destacar la penetración cada vez mayor de las nuevas técnicas de composición norteamericanas y europeas que no tenían ya nada que ver con la tendencia nacionalista.

En este sentido, y siguiendo con el supuesto básico de esta tesis, vemos que no sólo podemos encontrar un paralelismo entre la vida y la obra de los tres compositores con los gobiernos nacionalistas de sus países de origen, sino que también ese paralelismo es provocado y en muchos sentidos determinado por condiciones externas.

Estos paralelismos y la interrelación entre los compositores, los gobiernos nacionalistas y las condiciones externas se podrían resumir de la siguiente manera:

A fines del siglo XIX había cierta estabilidad y cierto grado de prosperidad mundial. Los países de América Latina, por lo tanto, gozaron también de este bienestar. Sin embargo, la economía latinoamericana estaba prácticamente en manos del capital extranjero, y la cultura, de hecho, también, ya que los artistas imitaban servilmente los modelos europeos. Esta situación de imitación incondicional en el terreno artístico, empezó a cambiar a finales del siglo XIX; cuando comenzó a surgir un arte con algunos elementos nacionales. Este movimiento fue provocado asimismo por condiciones externas provenientes de la influencia del Romanticismo europeo de principios del siglo XIX. El nacionalismo que se dió entonces en América Latina fue bastante superficial. Sin embargo, se puede decir que el arte se adelantó en algunos años a los gobiernos nacionalistas que surgirían hasta la tercera década del siglo XX en América Latina.

El primer movimiento social profundo en Latinoamérica fue el que se llevó a cabo en México con la Revolución de 1910. Con este movimiento se vieron afectados los valores sociales, políticos, económicos, y también los valores culturales del país, lo cual se reflejó en una búsqueda consciente de un pasado y una personalidad propias.

La realidad política, sin embargo, fue la que apoyó, configuró y estimuló el nacionalismo cultural en México. Los gobiernos posteriores a la Revolución necesitaban de un arte nacionalista que les sirviera al mismo tiempo como medio de propaganda y motivo de orgullo.

En el caso de la música, Chávez, como máximo representante del nacionalismo en México, obtuvo apoyo oficial durante toda su carrera que abarcó alrededor de 55 años. Este apoyo le fue otorgado desde 1921.

cuando Vasconcelos le encargó la obra El Fuego Nuevo, hasta el momento de su muerte en 1978.

El nacionalismo político fue a su vez configurado y alentado por condiciones externas. Una de las más importantes fue la Gran Depresión de 1929. En México, como en el resto de América Latina, la Gran Depresión significó una severa disminución de las exportaciones; esto provocó un cambio en la orientación económica; de estar volcada hacia afuera, hacia la exportación, tuvo que volverse hacia adentro y buscar una solución a la exagerada dependencia por la vía de sustitución de importaciones. Esto sólo se podía realizar a través de una participación mayoritaria del Estado en la ausencia de la inversión extranjera. En el plano político este momento estuvo representado por Lázaro Cárdenas, quien llevó bastante lejos las oportunidades que se le ofrecieron con esta coyuntura.

En la música este "mirar hacia adentro" encuentra a su mejor representante en Carlos Chávez quien acudió a las fuentes del folklóre y de la música popular en muchas de sus obras más importantes..

La tendencia nacionalista, que se había iniciado plenamente en la década de los 20, empezó a perder fuerza durante la década de los 40 y casi desapareció en los 50. En el plano político, ya desde el final del gobierno cardenista, se habían empezado a atenuar las reformas nacionalistas, se había disminuido mucho el reparte de tierras, y se quiso transformar a México de un país con una economía predominantemente agrícola en un país industrial moderno. La idea de un México orientado principalmente hacia el campo y bajo un sistema que beneficiara sobre todo a los campesinos, que evitara la explotación del campo por la ciudad, desapareció con el fin del régimen cardenista.

En la década de los 40 México siguió en la etapa de sustitución de importaciones, lo cual fue propiciado en gran medida por la Segunda Guerra. Y aunque inicialmente la economía mexicana se apoyó en el

capital nacional, con el paso del tiempo, y con el poderío cada vez mayor de los Estados Unidos, el capital extranjero volvió a ganar terreno.

En el ámbito musical la tendencia nacionalista en México empezó a perder fuerza en la década de los 50, en favor de una tendencia más cosmopolita. Esto se debió a varios factores: la creciente urbanización; la cada vez mayor penetración de los medios de comunicación; la inmigración de algunos compositores europeos empapados de las nuevas técnicas de composición; y al deseo de nuestros compositores de ponerse al día con las corrientes modernas, entre ellas la música electrónica. Estados Unidos jugó en este último aspecto un papel muy importante, ya que por su avanzada tecnología podía ofrecer innumerables medios y recursos para la experimentación electro-acústica y muchos compositores latinoamericanos tuvieron que permanecer en ese país por largas temporadas para realizar sus obras. Estados Unidos es en el siglo XX lo que antes fue Europa como centro musical. Este país, no sólo apoya y subsidia a sus propios compositores, sino que gran parte de las obras de los más importantes compositores latinoamericanos (entre ellos incluidos Chávez, Villa-Lobos y Ginastera) han sido creadas por encargo de instituciones norteamericanas públicas o privadas, o por el otorgamiento de Becas de diversas Fundaciones. También Estados Unidos ofrece gran parte de los órganos tanto de publicación, como de grabación y difusión de la música contemporánea latinoamericana.

En Brasil sucedió algo bastante parecido a lo que sucedió en México y su compositor, Hector Villa-Lobos, vivió un proceso semejante al de Chávez en México.

En Brasil los cambios sociales y políticos más destacados se dieron a finales del siglo pasado: en 1888 quedó abolida la esclavitud, y en 1889 se puso fin al imperio del nieto del último rey de Portugal. Estos cambios se reflejaron en el plano cultural en la necesidad de buscar

una identidad, y en la preocupación por crear una cultura verdaderamente nacional tomando en cuenta a todos los sectores de la población. La cristalización de estas aspiraciones se vio realizada en la Semana de Arte Moderno de San Pablo en 1922.

En el aspecto socio-político se quería hacer de Brasil en estos años un país moderno e industrial. Sin embargo, como no se había realizado una revolución, los intereses de la oligarquía terrateniente y del capital extranjero seguían predominando y controlando prácticamente todos los aspectos de la vida brasileña.

La economía brasileña, al igual que la del resto de América Latina, se vio afectada por la Gran Depresión de 1929. Este fenómeno coincidió, en el aspecto político, con el levantamiento de los "tenientes" y con el ascenso de Getulio Vargas al poder. Este presidente se apoyó en las clases medias y buscó hacer de Brasil una nación industrial sobre la base del Estado y del capital nacional.

Cabe recordar que el gobierno de Vargas, al igual que el de Cárdenas, se desarrolló en momentos en que el imperialismo estaba en su fase de retroceso; el período que va desde la Gran Crisis del 29 hasta la Segunda Guerra Mundial. Este debilitamiento del imperialismo permitió estimular el desarrollo económico y afianzar la economía de los países que intentaban independizarse de un sistema en crisis. Asimismo, dió oportunidad a que los gobiernos nacionalistas realizaran importantes reformas socio-económicas.

Sin embargo, Estados Unidos, con el lugar que había conquistado al finalizar la Segunda Guerra, en el doble plano económico y político, no iba a seguir permitiendo que se realizaran reformas que pudieran llegar demasiado lejos. Tampoco le convenía el proceso de "sustitución de importaciones" que se había estado llevando a cabo en Brasil durante el régimen de Vargas. Ellos querían un país proveedor de materias pri-

mas, no un país industrial moderno e independiente. Por eso Estados Unidos apoyó en 1945 el Golpe Militar que derrocaría a Vargas del poder.

En el aspecto musical, el nacionalismo en Brasil está representado abrumadoramente por la obra de Hector Villa-Lobos, quien hizo que no sólo su nombre sino el nombre de su país figurara en la Historia de la Música Contemporánea. El aspecto más original de su obra es la que se encuentra dentro de la fase nacionalista de tipo folkórico, que abarca alrededor de 35 años de su producción musical (1910-1945). El apoyo y reconocimiento oficial a la obra de Villa-Lobos no se dió plenamente en Brasil sino con el gobierno de Vargas, quien le invitó a participar activamente en un proyecto de educación musical para las escuelas brasileñas. Para este fin, Villa-Lobos creó la Superintendencia de Educación Musical y Artística, a través de la cual dio salida a muchas de sus obras corales que habían sido escritas con finalidades pedagógicas, y llevó a cabo su plan de usar Cantos Orfeónicos para proporcionar una educación musical general en las escuelas públicas y en las fábricas para desarrollar un interés por la música nacional.

La caída de Vargas en el escenario político coincidió, en la obra de Villa-Lobos, con un abandono casi total de la corriente nacionalista en pro de una corriente más cosmopolita, aunque vale aclarar que Villa-Lobos nunca llegó a utilizar las técnicas más modernas de composición como el dedecafonismo, el serialismo o la música electrónica en sus composiciones.

Sin embargo, en Brasil, debido a que no hubo una revolución social que arraigara más sólidamente los valores nacionalistas, y debido también a la fuerte influencia europea proveniente directamente de las inmigraciones, los movimientos anti-nacionalistas aparecieron en Brasil bastante antes que en México. Ya para 1931 había surgido el grupo "Música Viva", comandado por un compositor de origen alemán, que se

declaraba en abierta oposición a lo que consideraba una excesiva utilización de elementos folklóricos en la música culta.

En Argentina, debido a que no hubo una revolución social, ni tampoco la población indígena es muy elevada, aunado a las grandes oleadas de inmigrantes provenientes de Europa que se instalaron en el país desde mediados del siglo XIX, vemos que el nacionalismo que se dió fue más tenue que en Brasil y mucho más débil que en México.

Sin embargo, y debido a la amenaza de la inmigración europea que nada sabía de cultura y tradiciones argentinas, los artistas se vieron en la profunda necesidad de revalorizar la cultura y las tradiciones nacionales, y fueron en busca de lo que llamaron la "argentinidad". Esta actitud la tenemos claramente ejemplificada en la literatura gauchesca, y en la música, en las primeras obras de Alberto Ginastera.

En las primeras obras de Ginastera, escritas entre 1936 y 1947, y que el propio compositor las incluye en un período que denominó "nacionalismo objetivo", el material musical de raíz folklórica y popular estaba presente de una manera directa.

En el aspecto político, el ascenso de Perón, en 1946 corresponde a los últimos años de la primera etapa en la obra de Ginastera. La intención de Perón, al igual que la de Vargas y la de los gobiernos mexicanos posteriores a Cárdenas, fue hacer de Argentina un país industrial moderno basado en la industria por "sustitución de importaciones". Además, al igual que Vargas y Cárdenas, buscó extender la ayuda a los trabajadores, armonizar los intereses sociales, poner en manos de la burguesía nacional - a través del Estado- algunos resortes básicos de la economía, acrecentar el mercado interno y desarrollar una política externa independiente.

La economía de "sustitución de importaciones" que fue planeada durante los gobiernos nacionalistas no pudo ser sostenida por mucho

tiempo. Las condiciones externas cambiaron. Aquella relativa debilidad de las presiones imperialistas durante la Segunda Guerra desapareció.

En los casos brasileño y argentino, pese a las reformas sociales que se habían realizado durante el peronismo y el varguismo, las viejas estructuras quedaron prácticamente inalteradas. Estos gobiernos, por lo tanto, no tuvieron oportunidad de comprender que la liberación nacional y la emancipación del imperialismo son imposibles sin la eliminación de la estructura socio-económica de la oligarquía terrateniente, principal portadora del latifundio y principal colaboradora del capital extranjero. Y si esta fue la que logró definitivamente derribar a estos dos regímenes, fue precisamente porque le dejaron casi intacta la propiedad territorial oligárquica.

Sólo en el caso de México, en donde se llevó a cabo una revolución social, la reforma agraria pudo ser aplicada sistemáticamente y a fondo. En Brasil y Argentina en donde no se realizó una revolución que liquidara el poder oligárquico terrateniente, la reforma agraria no pudo realizarse y el latifundio permaneció intacto.

Durante sus gobiernos, tanto Perón como Vargas, sostuvieron un gran control y una fuerte represión para controlar a la oposición. En el caso de Perón, la represión no sólo fue dirigida hacia la oligarquía sino hacia todos los sectores de la población. Fue restringida la radio, la prensa, se neutralizó el movimiento estudiantil, y las universidades fueron convenientemente expurgadas. Entre los afectados por esta represión tenemos a nuestro compositor: Alberto Ginastera, quien, en 1945, fue expulsado de su puesto como profesor de la Academia Militar Nacional, y en 1952, expulsado también de su puesto como director del Conservatorio de La Plata.

Esto demuestra que en Argentina, donde se dió un nacionalismo debil, -por la inmigración europea, la ausencia de población indígena y de una revolución social- el gobierno de Perón no sólo no dió apoyo oficial

a Ginastera sino que lo destituyó de todos sus puestos, y sólo a la caída de Perón, en 1955, pudo Ginastera participar nuevamente en el medio musical argentino.

En la obra ginasteriana apreciamos también una trayectoria que va del "nacionalismo objetivo" (1936-1947) al llamado por el compositor "nacionalismo subjetivo" que coincide con su primer viaje a los Estados Unidos en 1945. En esta etapa se conserva aún el espíritu argentino, pero sus elementos aparecen cada vez más diluidos por los procedimientos de composición contemporáneos, como el dodecafonismo. (Cabe aquí abrir un paréntesis para mencionar que, al igual que en Brasil y a diferencia de México, en Argentina el movimiento anti-nacionalista se empezó a generar desde 1929 con el "Grupo Renovación".)

Ginastera, el único de nuestros tres compositores que usó el dodecafonismo, seguirá adelante en su trayectoria usando técnicas de composición cada vez más modernas, y pasará del "nacionalismo subjetivo" a un estilo más internacional y abstracto: el "neo-expresionismo", iniciado en 1958, y en el que ya no encontramos ninguna célula rítmica o melódica proveniente del folklore.

Las coincidencias entre las características particulares de las obras y las características generales de los momentos históricos vividos por cada uno de los países correspondientes, demuestran la íntima relación que guardan los individuos con su sociedad y la interrelación dialéctica de la parte con el todo, y vale también decir lo contrario, es decir, la relación del todo con la parte.