

PROBLEMAS ESTILISTICOS DEL JOVEN COMPOSITOR EN AMERICA Y EN CHILE

SEGUNDA PARTE

por

Roberto Falabella

A. La música joven latinoamericana.

En líneas generales, la joven música latinoamericana puede dividirse en tres grandes grupos: el que explota nuestra música autóctona con recursos neorrománticos; otro que sigue una corriente neoclásica sin preocupación folklórica y un tercero que intenta emular las tendencias más avanzadas de la música europea, especialmente alemana (casi siempre con un retraso de diez o veinte años).

La primera de estas corrientes muestra, a su vez, dos direcciones: la que yo llamaría "folklorismo infantil" (pintoresco) y otra que ya no se conforma con el folklorismo meramente descriptivo. El folklorismo infantil es aquel que trata de encuadrar nuestra música autóctona en moldes correspondientes a los postulados estéticos del nacionalismo europeo del siglo XIX y se practica en aquellos países donde la fuerza del folklore no está equilibrada con una técnica musical adecuada. La tendencia más profunda se deja sentir especialmente entre algunos jóvenes músicos venezolanos, que han llegado a equilibrar con cierta fluidez los conceptos de contenido y forma. Su causa reside en la fuerte tradición de la música culta venezolana iniciada por el padre José Angel Lamas (1775-1814) y en el gran acervo folklórico de ese país que, con su mezcla indígena, negra y española, es una fuerza viva dentro de su cultura.

La corriente neoclásica sin preocupación folklórica tiene su asiento, de preferencia, en aquellos países que presentan una evolución musical atrasada y donde por diversas razones los compositores no han tratado de incorporar el folklore de su país a su lenguaje. En este grupo pueden citarse los compositores cubanos y uruguayos que, a pesar de la ubicación favorable de sus respectivos países para recibir influencias culturales de toda especie, sólo han llegado a un lenguaje que oscila en-

tre el poematismo lisztiano-wagneriano y el cultivo de las formas puras con armonías francesas.

Por último, el grupo con tendencias "avanzadas" se sitúa preferentemente en las áreas de las capitales de Argentina y Chile y algunas ciudades del Brasil, como Sao Paulo y Río de Janeiro, que culturalmente son las más cosmopolitas de América Latina.

En el caso de Argentina y Chile la explicación de esto radica en el adelanto industrial de estos países que ha creado una burguesía muy poderosa, directora de la vida cultural, con toda la secuela de cosmopolitismo que ello implica. Además, la débil influencia etnológica de la raza indígena y la gran inmigración europea, especialmente italiana y alemana, han modelado una psicología diferente de la del resto del continente. Esto aclara, en parte, el gusto de la clase obrera chilena por la música afrocubana y afrobrasileña y, especialmente, por la mejicana y argentina. En Argentina, el proletariado es adicto a la forma urbana de su folklore: el tango. Sin embargo, tanto en uno como en otro país, el folklore campesino ha entrado en lucha con el cosmopolitismo a través de divulgadores como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú y los hermanos Avalos en Argentina y Margot Loyola y Violeta Parra en Chile. Pero la lucha es, hasta ahora, desigual, debido a los medios de que disponen ambos bandos. El cosmopolitismo es apoyado fuertemente por las casas grabadoras de discos y, como consecuencia de esto, por las radioemisoras, especialmente en Chile. El folklore campesino tiene su propulsor más decidido en los círculos intelectuales burgueses progresistas, de los que surgen la mayoría de sus cultores actuales.

En Argentina el cosmopolitanismo en música culta llega a su extremo más agudo con el grupo encabezado por Juan Carlos Paz. Este grupo, que no se cansa de lanzar diatribas contra el aprovechamiento del folklore, se coloca en una posición antifuncional, dado el actual estado cultural de Argentina. La escasa difusión del folklore en el pueblo urbano, no autoriza para afirmar la necesidad de seguir corrientes estéticas más extrañas aún en aquél, como son, por ejemplo, la dodecafonía o el microtonalismo. En última instancia esto significa escapismo y miedo a la espontaneidad que se traduce en buscar y rebuscar medios expresivos cada vez más desligados de toda emoción directa.

Un ejemplo típico de este desarraigo de la cultura nacional es el joven compositor argentino Claudio Guidi Drei, quien se siente más identificado con el ambiente musical europeo, especialmente italiano, que con el argentino. Además, este músico practica un atonalismo libre, característico de la época atonal de Schönberg (1907-1923), ya anticuado.

En Brasil, el grupo de músicos de avanzada es dirigido por el joven músico alemán Koellreuter. Del grupo "Música Viva", fundado por él, surgieron compositores dodecafónicos como Guerra Peixe y Claudio Santoro, que posteriormente abandonaron aquellas prácticas para hacer una música más arraigada a la cultura de su país. También conviene destacar en la práctica dodecafónica a Edino Krieger (1928), que estudió con Aaron Copland y que ha compuesto especialmente música de cámara, tan cara a los gustos dodecafónicos.

La tendencia nacionalista brasileña está representada preferentemente por los compositores de la generación anterior, como Camargo Guarneri y Heitor Villalobos. Parece que ha habido un retroceso en la joven generación musical brasileña que tiende, quizá por curiosidad, a experimentar con las modernas escuelas europeas. Esto también puede tener su causa en una especie de atosigamiento folklórico. Sin embargo, al seguir actuando la fuerte personalidad de Villalobos, es dable suponer que este estancamiento en la búsqueda de una música nacional será transitorio. Además, la música brasileña no puede marchar, en mi opinión, contra las corrientes culturales de su país, que en pintura ha llegado con Portinari a una exacta correspondencia entre una técnica universal y un contenido autóctono. En literatura podemos observar el mismo hecho en el gran número de novelistas que, como José Lihns Do Rego y Jorge Amado, han llegado a un grado muy alto de identificación con su medio. En Uruguay, como ya dije más arriba, casi no hay preocupación por las tendencias avanzadas. Allí, los músicos se inclinan hacia un estilo neoclásico con leves tintes nacionalistas. Este estado de la música uruguaya se ilustra adecuadamente con la figura de Héctor Tosar (1923), quien une al estilo neoclásico una gran fuerza expresiva, aunque un tanto recargada, fácil de observar en la segunda sinfonía para cuerdas.

Cuba presenta un panorama similar al de Uruguay: las tendencias modernas no han tenido resonancia. Pero no hay que olvidar que existen en La Habana pequeños grupos adscritos a la dodecafónica, que representan las inquietudes de algunos músicos jóvenes.

Con la llegada de José Ardévol a Cuba en 1930, procedente de España, se acentúa el estilo neoclásico en este país, con alguna inquietud por el aprovechamiento del folklore, especialmente el negro. La influencia de la música culta, especialmente de Albéniz y Granados, ha sido grande en Cuba; bástenos recordar a Lecuona. De esta línea sale Julián Orbón (1925), discípulo de Ardévol, quien posee un exu-

berante estilo neoclásico manifestado en sus "Tres versiones sinfónicas", obra premiada en el primer Festival de Caracas.

En el Perú tenemos a Enrique Iturriaga, cuya tendencia nacionalista está atenuada por una fuerte dosis de influencia francesa, especialmente en el tratamiento armónico, adquirida a través de su maestro André Saás. Una "Suite" de Iturriaga, que presenta todas estas características, fue premiada en el último Festival de Caracas.

En Perú la música culta parece estar ahogada por un folklorismo que, en general, muestra las particularidades del nacionalismo musical europeo del siglo XIX: poemas sinfónicos, sinfonías, etc., inspirados en la música autóctona. Al mismo tiempo, la clase aristocrática, de la que salen la mayoría de los compositores, lucha por imponer una cultura cosmopolita, especialmente de corte francés; pero la fuerza del folklore peruano obliga a los músicos a integrarlo con las demás influencias que reciben.

En Venezuela, los jóvenes compositores tienen ejemplos ilustres en toda su historia musical, desde José Angel Lamas hasta Vicente Emilio Sojo y Antonio Estévez, que integran una tradición difícil de encontrar en los países latinoamericanos, a excepción de Brasil y Méjico. Consecuencia de esta tradición es el estilo nacionalista revolucionario que muestran los jóvenes músicos Andrés Sandoval (1924), Gonzalo Castellanos (1926) e Inocente Carreño (1929). Claro está que estos compositores no han dejado todavía de rendir tributo al neorromanticismo europeo, como se desprende de alguna de sus obras, por ejemplo, la "Sinfonía Venezuela", de Sandoval; "Antelación e Imitación Fugaz", de Castellanos y la "Primera Sinfonía", de Carreño.

Resumiendo esta rápida visión de la música joven de Latinoamérica, se observa que la lucha entablada y no resuelta entre contenido autóctono y técnicas universales, tiene como base, en el campo filosófico, el intento de fusión de lo americano con las conquistas del hombre como ente universal: el hombre americano ya no se conforma con ser un elemento pasivo donde vayan a morir todas las corrientes culturales europeas, y aspira a otorgar su aporte peculiar.

B. *La música joven en Chile.*

Todas las manifestaciones del hombre en sociedad no pueden considerarse como hechos aislados. Así, no sería posible explicar un Beethoven sin la Revolución Francesa —en el plano social— y sin Mozart —en el campo musical.

Para comprender nuestra música joven, es conveniente revisar nuestra breve historia musical, como asimismo los sucesos político-sociales que influyeron sobre ella de manera directa o indirecta. Por ejemplo, sería inexplicable la música de un Juan Orrego o de un Gustavo Becerra sin los acontecimientos políticos y artísticos que fueron causa de la fundación del Instituto de Extensión Musical y sin las enseñanzas de Pedro Humberto Allende o de Domingo Santa Cruz.

Comenzaremos desde los primeros años de este siglo.

La reacción contra la música italiana, cuya tradición se remonta en nuestro país a Aquinas Ried a mediados del siglo XIX y prosigue en la ópera "Caupolicán", de Remigio Acevedo, se sitúa en pequeños círculos intelectuales, como el de los hermanos García Guerrero, el doctor Lenis, el de la familia Besoain, el de la familia Humeres y otros donde se estudiaban las partituras de Debussy, Ravel y hasta algunas de Schönberg. Con este ambiente establecieron contacto los jóvenes Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz. Al mismo tiempo, Enrique Soro, a pesar de su educación italiana, se inclinaba ya a estilos neorrománticos, generalmente de corte lisztiano-wagneriano a través de Wolf Ferrari y otros compositores italianos influidos por la música alemana, mezclando con esto una vena melódica y expresiva auténticamente italiana.

Esta inquietud se cristalizó en 1917 con la fundación de la Sociedad Bach, bajo la dirección de Domingo Santa Cruz, que tenía como principal finalidad la diversificación de los gustos musicales de nuestro público, embotado por la operística italiana y, al mismo tiempo, la divulgación de música antigua, barroca, clásica, romántica y moderna. De esta lucha contra los elementos académicos de nuestro Conservatorio, surgió en 1928 la reforma de este plantel educacional. El resultado principal fue la autonomía lograda para la institución, bajo la tuición de la Universidad de Chile.

Las tendencias musicales eran de origen francés y alemán. La corriente francesa estaba representada por P. H. Allende, discípulo de los maestros impresionistas en París y gran admirador de las teorías de Felipe Pedrell sobre la música autóctona. Allende intentó fundir el folklore chileno, sobre el cual hizo una investigación muy apreciable, con la armonía y las formas impresionistas, especialmente ravelianas. De este período son las "Escenas Campesinas Chilenas" (1913) y "La Voz de las Calles" (1920).

Otro seguidor de esta corriente fue Carlos Isamitt, el cual también realizó una considerable labor de investigación, pero en el campo es-

pecíficamente araucano. Isamitt contribuyó con obras tan representativas de esta época como el "Friso Araucano" y "Mitos Araucanos".

La corriente germánica estaba muy bien representada por Alfonso Leng, que con el estreno de su poema sinfónico "La Muerte de Alsino" en 1922, se incorpora de lleno a la música chilena. A mi juicio, Leng representa el mayor talento de esa generación y el artista autodidacta más serio y consecuente de su posición estética. Como dice Vicente Salas Viú, "la obra de Leng es extrañamente homogénea, sin saltos de estilos ni concesiones a las modas circunstanciales, y su obra o se olvidará toda o permanecerá íntegra en nuestra historia musical". Me inclino por lo segundo.

Acario Cotapos, otro músico de esa generación, es muy difícil de analizar: su indiscutido talento fluctúa entre lo irónico y lo ingenuo; sus obras dan la sensación de improvisación, fruto quizás del cerrado autodidactismo que practica. Sin embargo, por la frescura de sus composiciones y también por su simpatía personal, Cotapos ha llegado a escalar una posición destacada no sólo en Chile, sino que en el mundo entero.

Aparte de su labor como organizador y luchador por una mayor dignificación de la profesión del músico, debemos citar a Domingo Santa Cruz, como compositor. Su obra, en este aspecto, puede dividirse en dos partes: la producción de música pura, en la que sobresalen sus sinfonías y cuartetos, donde predomina un estilo contrapuntístico derivado de Reger y Hindemith, y a través de éstos del propio J. S. Bach. La otra parte de la producción de Santa Cruz es dramática y en ella se destacan nítidamente los "Preludios Dramáticos" y la "Egloga", para soprano, coro y orquesta, en las cuales, sin abandonar su estilo contrapuntístico, se inclina a formas de expresión impresionistas, especialmente debussyanas.

Para completar nuestro cuadro cultural de aquella época, es indispensable formarnos una idea de lo que acontecía en plástica y en literatura.

La posición estética de nuestros artistas plásticos ha sido siempre más fuerte y realista que la de los músicos. Ya a fines del siglo pasado, Pedro Lira asimilaba la técnica impresionista francesa, sin dejar por ello de expresar un contenido específicamente chileno. Juan Francisco González, Valenzuela Puelma y Valenzuela Llanos siguen la misma corriente, aunque con más talento, especialmente, González. Su temática gira en torno a tipos populares y asuntos folklóricos.

Sin embargo, al tomar la Dirección de la Escuela de Bellas Artes,

en 1910, el pintor español Francisco Alvarez de Sotomayor, se asistió a un retroceso de la influencia francesa y a un resurgimiento de la española, a través de Velázquez, Goya y Sorolla. Según palabras de Camilo Mori, la década de 1911 a 1920 fue de renovación en todos los campos culturales, menos en el plástico. Las corrientes europeas se asimilaban muy tardíamente. Una prueba de ello es que el cubismo aparecido en Francia en 1906, no tuvo ninguna resonancia en nuestros artistas plásticos de aquella época. Hubo que esperar el viaje de Mori a Francia, en 1920, que dio por resultado la fundación del grupo "Monparnasse" a su regreso en 1923, para advertir nuevamente la influencia francesa. Estos nuevos lazos con las corrientes europeas culminaron en 1929, con el viaje a Europa de treinta artistas plásticos, entre los que se contaban Inés Puyó, Caballero, Bontá, Eguiluz y Mori.

En literatura se asistía también a una estricta revisión de valores. La literatura española dominante en aquella época (a pesar de la herencia fuertemente francesa del padre de nuestra novelística, Alberto Blest Gana), iba dejando lugar a la francesa y, por intermedio de ésta, a la rusa. Ya no se leía a Pérez Galdós, a Zorrilla o a Espronceda, sino a Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, Dostoyewsky, Gorki y Tolstoi.

Otra característica muy marcada de la literatura chilena de esos tiempos, es una preocupación cada vez mayor por la cultura de nuestra clase proletaria y, como consecuencia de esto, una fuerte tendencia política izquierdista. Así, esta generación tiene representantes tan valiosos como el poeta Domingo Gómez Rojas, muerto en la cárcel por sus ideas izquierdistas; Augusto D'Halmar, quien, a pesar de su marcado esteticismo, incluyó tipos populares en algunas de sus obras; Barrios, haciendo una crítica a las formas de vida burguesa con un naturalismo ingenuo. También hay que mencionar a Vicente Huidobro, importante por el estrecho contacto que estableció con el movimiento literario francés y por su visión universal del problema social, presente en el segundo canto de "Altazor" y en el poema a "Lenin". Por otra parte, Mariano Latorre describía la geografía chilena, a través de la cual, aparecen veladamente algunos tipos populares, especialmente campesinos. Baldomero Lillo también demostró su sensibilidad social en "Sub Terra", donde relató la vida infernal de los mineros del carbón. Paralelamente, Manuel Rojas y José S. González Vera realizaban su labor literaria dentro de la línea gorkiana. Finalmente, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Fernando Santiván, Pablo de Rokha y muchos otros, demostraban con diversos matices su adhesión a la cultura popular con medios de expresión tomados generalmente de la literatura francesa.

Como infraestructura de todas estas manifestaciones culturales, se desarrollaba la transformación económica y política del país. Naturalmente, las manifestaciones culturales siempre han sido influenciadas por el desarrollo político y económico, y éste, a su vez, sufre influencias de aquéllas. De esta manera, el movimiento cultural de la generación del veinte es directamente influenciado por la creciente presencia de la clase obrera en nuestra política; este desarrollo, a su vez, está relacionado con el contacto más estrecho que establecieron nuestros intelectuales con las clases proletarias.

Después de la Guerra del Pacífico, se observa un notable crecimiento del proletariado, impulsado por el desarrollo de las industrias cupríferas y salitreras. Este crecimiento culmina en los años de la Primera Guerra Mundial, a causa de la extraordinaria demanda de salitre por parte de las naciones conflagrantes. Sin embargo, este desarrollo era solamente cuantitativo y organizativo: la lucha política se circunscribía a la pugna entre grupos de la clase dominante, dividida en conservadores (en su mayoría, terratenientes pertenecientes a la aristocracia) y liberales (industriales y comerciantes salidos de la burguesía). Estos últimos eran los principales usufructuarios de las ganancias económicas conseguidas en la Guerra del Pacífico. El proletariado, a través de una efervescencia de tipo reivindicativo, se organizaba lentamente, apoyado de preferencia en las ideas marxistas. Así, en esta época hace su aparición Luis Emilio Recabarren, realizando una labor muy eficaz en torno al aspecto organizativo. Empero, a Recabarren y, en general, al proletariado chileno, no le faltaba claridad política para pensar que la lucha reivindicativa no era suficiente si no se complementaba con la lucha política. La razón por la cual no participaba en ella estaba, principalmente, en el poderío de las clases gobernantes que impedían su entrada en ese campo. Esta pugna culminó con las elecciones presidenciales del año veinte en las que triunfó Arturo Alessandri Palma, apoyado por el proletariado.

Como telón de fondo de estas inquietudes renovadoras de nuestros medios sociales y artísticos, se desarrollaba en Europa un movimiento similar, claro está que más avanzado, especialmente en el campo artístico, ya que en el social era más bien de retroceso. Tanto en Francia como en Alemania se reaccionaba contra los excesos del realismo (Balzac y sus continuadores en literatura, Ingres en pintura, Wagner, Mahler, Strauss en música).

En Francia se llegaba al impresionismo pictórico primero, musical después. Esta corriente estética se caracterizaba por su refinamiento sen-

sorial, consecuencia, quizás, del positivismo de Comte, con su renuncia total a toda aspiración metafísica y que, a su vez, deriva del socialismo utópico de Saint-Simon. Debussy y Ravel son los músicos característicos de esta corriente que tenía como principal objetivo reaccionar contra los excesos sentimentales del wagnerismo.

En Alemania esta misma reacción llevó a los artistas a una concepción diametralmente opuesta a la francesa. Aquí, el expresionismo, a pesar de su fuerte fondo de crítica social, se dirige esencialmente a un subjetivismo muy acentuado y desprovisto de todo contacto con la realidad. Esto conduce a una interpretación de la realidad sumamente particular que, partiendo del individuo, llega a él mismo, después de haber percibido toda la secuela de miseria, desigualdad social y desorientación en los demás aspectos de la vida. Esta interpretación filosófica de la realidad que propiciaban los artistas alemanes, tenía como perspectiva de fondo el peculiar estado social de su país. El fracaso de los deseos imperialistas de Alemania, con su arte grandilocuente que tuvo en Wagner su más genuino representante, condujo a artistas como Weil, Hindemith y Krenek a la despiadada crítica social a través de sus obras dramáticas, que tenían como segunda particularidad la explotación de elementos populares, especialmente del jazz.

Pero había otro grupo de compositores alemanes que practicaban el expresionismo. Este grupo surgió del cromatismo wagneriano, llevado hasta su última consecuencia: la atonalidad. El iniciador de esta tendencia fue Arnold Schönberg, que ya en 1907 escribía sus "Tres piezas para piano", opus 11, primer intento de composición atonal. La principal diferencia entre Schönberg y el grupo de compositores formado por Weil, Hindemith y Krenek (que posteriormente siguió la corriente atonal), es el exagerado individualismo del primero, que lo lleva a conclusiones extremas en la utilización de los medios descubiertos por él, en contraste con la posición más realista, en cierto modo, de Weil y Hindemith.

De las experiencias atonales de Schönberg, surge la dodecafonía, que había de ser fundamental en la carrera de los discípulos más talentosos del maestro vienés: Alban Berg y Anton Webern. Sin embargo, los dos usaron el sistema de los doce tonos de manera muy distinta. Mientras Berg, a lo largo de toda su obra no pudo desprenderse de cierto romanticismo derivado de Wagner y sus continuadores, Webern utilizaba los mismos medios con un sentido rigurosamente personal, desprovisto de todo sentimentalismo ajeno a lo intrínsecamente musical: "el sonido por el sonido".

En pintura, Kandinsky, Chagall, Kles y Munch entre muchos otros, explotan la angustia del individuo aislado frente a la incomprensible y feroz realidad de un medio que, en última instancia, se presenta como un enemigo que aplasta y aprisiona: problema netamente existencial. Para mí resulta característico de esta posición estética el cuadro de Munch, "El Grito", donde aparece una figura humana (transfigura, diría yo) rodeada por una atmósfera fantasmal; se ve y "se oye" el grito desesperado y desolado.

En literatura, Rilke, Kaiser, Werfel, Dohmel (conocido por el poema que inspiró a Schönberg para componer su "Noche Transfigurada"), muestran esta tendencia a través de personajes espectrales, estáticos, atormentados por una vida interior demasiado fuerte. Aunque algo posterior, Franz Kafka sigue la misma línea llevando la angustia hasta su límite extremo, agregando lo absurdo como elemento de tensión.

Todas estas tendencias artísticas tienen como trasfondo, inconscientemente si se quiere, la filosofía existencialista. El problema existencial planteado por Kierkegaard, consiste en buscar una explicación al devenir individual fuera de todo trascendentalismo: reacción contra la dialéctica idealista de Hegel.

Existir sería lo primordial; pero esta existencia es inexplicable por otra cosa que no sea ella misma. Esto conduce directamente a la angustia; angustia de estar solo consigo mismo, de no comprender nada, de ser fatalmente libre para tomar toda clase de resoluciones, incluso el suicidio.

Volvamos a Chile.

Después de las conquistas llevadas a cabo por los precursores de la música chilena ya citados, se entra en un período de asimilación de estas conquistas. Siguen actuando los músicos de la generación del 20 y aparecen otros como Alfonso Letelier, René Amengual y posteriormente Juan Orrego, quienes siguen la corriente francesa, especialmente los dos primeros.

Alfonso Letelier, con sus "Vitales de la Anunciación", incorpora el nuevo sentido musical cristiano derivado de Honneger que, a su vez, tiene su correspondiente filosófica en el neotomismo y la política social-cristiana de Marcel, Maritain, Claudel y otros.

René Amengual, siente inclinación por la armonía impresionista a la cual agrega aportes strawinskianos. Su prematura muerte abrió una incógnita insoluble sobre la evolución de su estilo.

Juan Orrego tiene la particularidad de su abundante producción, en la cual, a pesar de su marcado eclecticismo, se ven algunos rasgos personales, especialmente en sus "Canciones Castellanas".

En este período también se puede citar a Jorge Urrutia que, con más preocupación folklórica que los anteriores, no deja de acusar influencias francesas.

Sin embargo, el suceso más importante de esta época es la fundación del Instituto de Extensión Musical en 1941, que vino a culminar la labor iniciada en 1917, por la Sociedad Bach. En esta creación participaron casi todos los antiguos paladines: Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng y Armando Carvajal, que quedó al frente de la recién organizada Orquesta Sinfónica.

En su primer período el Instituto de Extensión Musical cumplió muy bien su papel: organizó conciertos educacionales y populares; contrató grandes figuras de la música universal y, posteriormente, instituyó el Jurado de Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena (realizados cada dos años) que servirían de estímulo a nuestra creación musical. Empero, más o menos desde 1950 esta institución comienza a declinar en su labor divulgadora, principalmente por causas económicas: a pesar de que el Instituto de Extensión Musical se financia por una ley especial, la baja de nuestra moneda determinó una disminución en el ingreso real. Esto, a causa de la desacertada política económica de los dos últimos gobiernos. Por otra parte, el Instituto de Extensión Musical no ha otorgado la debida importancia a la difusión de la música joven chilena. Según las estadísticas del Instituto de Extensión Musical, de los años 1956 y 1957, muestran la siguientes cifras respecto a la música joven chilena:

Temporada Sinfónica Oficial de 1956: En esta temporada de 16 conciertos en la que se ejecutaron 50 obras de diferentes autores, sólo se ejecutaron dos obras de músicos jóvenes chilenos (Carlos Riesco y Juan Orrego), lo que da un porcentaje de 6,4%; *Temporada de Cámara Oficial de 1956:* 30 obras se ejecutaron en esta temporada de ocho conciertos, en la cual no se ejecutaron obras de compositores jóvenes chilenos (solamente se ejecutó una obra chilena, de Alfonso Leng, compositor ya ampliamente divulgado), por lo tanto, esta temporada arrojó un porcentaje de 0% (1); *Temporada Sinfónica Oficial de 1957:* En esta temporada se ejecutaron 50 obras de diferentes autores correspondiendo solamente dos a autores jóvenes chilenos (Gustavo Becerra y Juan Orrego), lo que da un porcentaje de 7% del total de obras ejecutadas; *Temporada de Cámara Oficial de 1957:* Esta temporada constó de ocho conciertos, en la que se ejecutaron 36 obras no correspondiendo ninguna de ellas a autores chilenos, por lo tanto, el porcentaje fue también de 0% (1).

Naturalmente en estas cifras no se incluyen los Festivales de Música Chilena, que por tener el carácter de Concurso y por celebrarse con una frecuencia muy prolongada (cada 2 años) no se pueden considerar como conciertos regulares de extensión musical. A pesar de todo, en los últimos Festivales de Música Chilena se ha observado una marcada disminución en la cantidad de obras aceptadas.

Existen, en cambio, otras instituciones que han demostrado una preocupación mucho mayor por la difusión de la música chilena, especialmente de jóvenes autores:

Comparemos el cuadro estadístico anterior con las temporadas organizadas por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, correspondiente a esos mismos años.

Temporada de 1956: En esta temporada se ejecutó un total de 26 obras de autores diferentes de las cuales 11 correspondieron a autores jóvenes chilenos, lo que dio un porcentaje de 42%; *Temporada de 1957:* Se ejecutaron en esta temporada 15 obras de diferentes autores, de las cuales, 8 correspondieron a autores chilenos jóvenes, siendo el porcentaje un 53%.

Debo destacar, por último, la labor realizada desde 1953 por el "Grupo Tonus", dirigido por Esteban Eitler, en favor no sólo de la música joven chilena, sino de la antigua, barroca y, especialmente, contemporánea. Así, por ejemplo, en el año 1954 se dieron a conocer obras de 90 compositores contemporáneos de diferentes países, que tienen escasa figuración en los conciertos rutinarios, a pesar de su incalculable importancia. Esto, aún con las grandes dificultades con que tropezó, no tan sólo de índole económica, sino también en lo que se refiere a incompreensión de los círculos en que actuó para realizar la difusión de la música chilena. Considerando los mismos años de las estadísticas anteriores, 1956 y 1957, observamos que hay un porcentaje de 70% y 12%, respectivamente, de música joven chilena, sin tomar en cuenta algunos conciertos, de los cuales no pude obtener datos.

En resumen, vemos que el porcentaje más bajo de estas estadísticas responden al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, a pesar de la enorme diferencia de recursos de toda índole a su favor.

La creación del Instituto de Extensión Musical tiene como fondo político-social el triunfo del Frente Popular en 1938, con su mayor preocupación por el bienestar y cultura de nuestras clases trabajadoras. Entiéndase por "fondo político-social" la dirección similar de este movimiento popular con el musical de esa época. Es evidente que la creación del Instituto de Extensión Musical no podía realizarse bajo go-

biernos de inspiración derechista. Como prueba de esto, puede observarse que dicho proyecto no tuvo acogida en el gobierno anterior al de 1938. Sin embargo, vemos que en el Congreso, los más entusiastas propulsores de este proyecto fueron algunos diputados y senadores liberales; al mismo tiempo que el propio Presidente de la República, influenciado por malos consejeros musicales, lo miraba con reticencia. Esto comprueba que a veces la historia se hace a pesar de las oposiciones circunstanciales de ciertas personalidades y que lo que prima al fin es la dirección general impresa por los hechos económicos, políticos y sociales. Además esta realización no fue en ningún caso una iniciativa aislada, pues, a estos gobiernos pertenece una serie de iniciativas tendientes a la difusión cultural, como es la fundación del Teatro experimental de la Universidad de Chile y otras instituciones de esta naturaleza, claro está que con limitaciones propias de la época y de las clases que las auspiciaron.

En esta atmósfera (entre los años 1945 y 1948), comienzan a destacarse ya algunas de las figuras de nuestra música joven como Gustavo Becerra, Carlos Riesco y Alfonso Montecinos; posteriormente, este último se dedicó de preferencia a la labor interpretativa. Estos jóvenes son producto de las enseñanzas de nuestros precursores, principalmente en estos casos, de P. H. Allende y Domingo Santa Cruz.

Al comienzo, Gustavo Becerra muestra influencia francesa a través de su maestro P. H. Allende; luego se inclina hacia un estilo neorromántico, que exhibe como principal producto el "Concierto para violín"; más o menos desde el año 1951, hasta su vuelta de Europa en 1956, muestra predilección por la "música de tesis", como él la llama, que consiste en plantear en cada obra diferentes problemas armónicos, rítmicos, formales, etc. En este período se destaca la "Primera Sinfonía", que, a pesar de su fragilidad emocional, es la obra mejor construida por Becerra. Esta sinfonía, dodecafónica como muchas otras obras de este período, intenta fundir la armonía tonal con la técnica de los doce tonos. Como se ve, Becerra, en sus diferentes etapas, ha tomado lo que le ha parecido mejor de cada estilo. Actualmente este joven músico está presentando otra novedad en su versátil estilo: el aprovechamiento del folklore, especialmente el sureño. Pero Becerra posee otra cualidad que la mayoría de nuestros músicos jóvenes no tienen: su preocupación por la comunicación más directa y espontánea con el público.

Entre los años 1948 y 1952, comienza a destacarse nuestra música joven propiamente tal. En estos años se registra la llegada a Chile del músico holandés Free Focke y del maestro tirolés Esteban Eitler, que

habrían de tener una decisiva influencia en nuestros jóvenes músicos, primeramente como maestros, especialmente en el campo dodecafónico y luego como divulgadores de esta música con la fundación del grupo "Tonus". De esta escuela surgen valores como Miguel Aguilar, Abelardo Quinteros, León Schilowsky, Leni Alexander y, por reflejo, Raúl Rivera Vargas.

Miguel Aguilar en su breve producción muestra adhesión a la técnica purista weberniana, a la cual agrega aportes personales. Sus "Sonatas" y sus "Microscopias" para piano son de una concreción y una lógica admirables, aunque puedan parecer un tanto secas al público no acostumbrado a esta clase de música.

Quinteros ha seguido una línea expresionista que oscila entre Schönberg y Webern, pero con una característica propia: su particular concepción del climax. En sus obras no hay curva emocional; son ellas de una tensión pareja desde principio a fin, lo cual hace que el climax sea la obra misma.

León Schidlowsky, cuyos trabajos después de su llegada de Alemania se caracterizan por un estilo muy cercano a Webern, en la actualidad se inclina a la música dramática. Esto prueba, una vez más, la incapacidad dramática del estilo purista weberniano. Por otra parte, parece que Schidlowsky se ha dado cuenta instintivamente de la no funcionalidad para nuestro medio de estos procedimientos que, como quedó explicado más arriba, obedecen a ciertos estados muy particulares de la cultura europea que no corresponden a la realidad chilena y americana, por muy universal que haya llegado a ser el legado cultural de Occidente. Con su "Cantata Negra", Schidlowsky ha demostrado que también en el estilo folklórico (en este caso, afroamericano) se pueden obtener resultados originales.

Aunque Leni Alexander, por su formación cultural europea, esencialmente, no se puede encasillar dentro de los compositores americanos, ha sabido captar algunos rasgos —un tanto periféricos— de nuestra cultura, especialmente en el aspecto rítmico. Pero Leni Alexander sigue en la mayor parte de sus trabajos, la línea atonal libre del primer período de Schönberg, muy practicada por su maestro Free Focke.

A Raúl Rivera Vargas, por su juventud, no se le puede juzgar muy severamente. Este joven compositor es, junto con Miguel Aguilar, el más weberniano de este grupo. En el último concierto de la temporada celebrado en la Universidad Católica, se interpretó su "Concerto da Camera", última obra de Ribera ejecutada en público. En ella se observó una excelente preparación técnica y una exacta correspondencia

entre pensamiento y resultado, pero al mismo tiempo, poca preocupación por una comunicación más amplia y directa con el público.

En este grupo habría que agregar a Juan Mesquida, que sigue una línea similar a la de Quinteros.

Eduardo Maturana tiene el mérito de haber sido, junto con Gustavo Becerra, uno de los primeros en practicar la dodecafonía en Chile. A mi juicio, Maturana es el músico que practica más severamente la autocrítica, razón de su escasa producción. Maturana siempre presenta obras muy bien construidas y con un contenido emocional muy sintético, como las "Micropiezas" para cuarteto de cuerdas, obra que sin caer en el esquematismo, es un modelo de sobriedad expresiva donde cada nota desempeña un papel importante.

Circunstancialmente he participado de los procedimientos atonales y dodecafónicos. De esta práctica han salido productos bastante importantes en mi carrera como la "Sonata para Violín y Piano" y la "Sinfonía". Quizás, por influencia de Becerra, en estas incursiones por el dodecafonismo he tenido siempre presente la calidad de recurso de enriquecimiento que esta técnica implica y no he caído en la posición excluyente y empobrecedora de muchos de nuestros jóvenes músicos; la dodecafonía no es la última etapa de la evolución musical, ni aún, la más elevada para que, en un afán purista, se excluyan todas las conquistas anteriores.

Carlos Botto presenta un caso único en nuestra generación: el del músico no preocupado por las nuevas técnicas, a quien sólo le interesa comunicar sus emociones lo más directamente posible, sin importarle el lenguaje con que las hace llegar. A su innata sobriedad demostrada en los "Preludios para Piano" y en el "Cuarteto de Cuerdas", agrega una concepción dramática muy clara y fuerte en las "Canciones del Amor y la Muerte".

A José Vicente Asuar no se le puede encasillar en ninguna tendencia; hasta ahora ha demostrado una indecisión estilística muy marcada, propia de su espíritu inquieto e investigador. Este joven músico se dió a conocer entre los años 1950 y 1952 con la "Partita para Piano" sobre temas folklóricos que mostraba, aparte de talento rítmico y melódico, carencia de recursos de composición. En su última obra, "Encadenamientos" para conjunto de cámara, muestra influencias atonales y strawinskianas. Sin embargo, desde hace algún tiempo se ha dedicado a investigar las técnicas microtonales y electrónicas, las cuales, parece que llegarán a formar su estilo definitivo.

Y ya que hablamos de música electrónica, tendremos que citar al

Taller Experimental del Sonido, formado por los jóvenes músicos J. V. Asuar, León Schidlowsky, Raúl Rivera, Quinteros, Mesquida, Juan Amenábar y Fernando García, que hacen una labor de investigación muy encomiable en ese aspecto, pero que no representa ninguna necesidad dentro de la cultura chilena, salvo para ellos mismos.

Como se ve, la tendencia general de nuestra música joven la inclina hacia un subjetivismo de corte alemán expresionista y, en algunos casos, a las músicas microtonales y mecánicas de origen eslavo y francés, respectivamente. Estas técnicas responden a características sociales y artísticas muy específicas y no pueden tener en nuestro país arraigo profundo, salvo en grupos "muy cultos".

Un aspecto similar presenta nuestra poesía joven. En efecto, la inusitada influencia que ha ejercido "Residencia en la Tierra" de Pablo Neruda en nuestros poetas jóvenes, ha hecho que ellos deriven hacia un subjetivismo exagerado. En la generación intermedia sólo se han destacado Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, que, a pesar de su poesía un tanto descarnada (especialmente en Parra), muestran una dirección diferente. Sin embargo, la joven generación vuelve a los derroteros de las primeras dos Residencias, no tomando en cuenta la inmensa obra posterior de Neruda. Este subjetivismo exagerado es practicado por Enrique Lihn, Alberto Rubio, Jorge Naranjo, Raquel Jodorowsky, Sergio Hernández, Miguel Arteche, Uribe (con influencia de Parra) y otros, que sólo se preocupan de expresar "sus emociones", "su" peculiar visión del mundo, que responde a "su" particular situación dentro de nuestra sociedad.

Pero también hay un grupo de jóvenes poetas que son sensibles a las cuestiones sociales. Entre ellos, el único que merece destacarse es Efraín Barquero, en quien prima el talento y no la necesidad política circunstancial como acontece con los demás jóvenes poetas que cultivan este género.

En pintura, la perspectiva es distinta. Nuestras artes plásticas, como ya lo expresé, siempre se han acercado más a la integración entre contenido autóctono y técnicas universales. Esta línea culmina actualmente en Antúnez, Faz y Venturelli. Especialmente en los dos últimos se ha dado la perfecta sincronización entre lo social y lo nacional, lo americano y lo universal. También hay que mencionar en esta línea a Gastón Orellana, que a pesar de su juventud y de una concepción excesivamente literaria, denota un atento claro y una posición estética (instintiva) bastante correcta.

Este panorama un tanto caótico de nuestro arte joven tiene su correspondencia en el cuadro parecido que muestran las actividades po-

líticas, en las cuales puede apreciarse un retroceso, en cuanto a organizaciones que respondan al estado actual de nuestra sociedad.

Resumiendo: la joven música americana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre —inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras—, en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone por su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico. Además, después de la Segunda Guerra Mundial, Alemania, que era la principal exportadora de tendencias musicales, ha quedado a la zaga en este aspecto. Esto ha obligado a nuestros jóvenes compositores, especialmente en Argentina y Chile, a resucitar tendencias que cuentan con treinta o cuarenta años de existencia. A esto se le llama en nuestra América "estar al día", ser "vitalista", ser "vanguardista".

Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos que las otras tendencias denominadas como las más avanzadas. Por mi parte, prefiero buscar originalidad (aunque ésta es siempre relativa) en el folklore chileno y americano, que en último término es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern o de Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que asimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser.

También se dice que el folklore, especialmente en Chile, suena exótico, incluso a los oídos del pueblo y que no es posible hacer nada en este sentido, sino educando a éste previamente. Ciertamente, en gran parte. Pero, como ya dije al principio de esta segunda parte, ello es consecuencia de la verdadera ofensiva de cosmopolitanismo que trae la importación de cultura extranjera, sin ninguna discriminación, por medio de las compañías grabadoras de discos, las radioemisoras que siguen servilmente los dictados de aquéllas y el cine. Además, si el pueblo no comprende su propio folklore, ¿comprenderá mejor las elucubraciones de nuestros seguidores de la línea purista de Webern o los experimentos electrónicos de los epígonos nacionales de Boulez? Creo que no. Educar a nuestro pueblo no implica que, entretanto, sigamos corrientes que, repito una vez más, no responden a nuestra idiosincrasia.