

**Vitali Dotsenko**  
Ph.D. (Musicología), ILA  
vitali.dotsenko@yandex.ru

**Vitali Dotsenko**  
Institute of Latin American  
Studies (Russia)

## **MUSICA DE IBEROAMERICA: ROTACION DEL INTERCAMBIO**

**Resumen:** El artículo trata el tema de la interacción de las culturas musicales de los países ibéricos y los de América Latina en la vida musical, música popular y el arte de composición musical. Se ofrecen varios ejemplos ilustrando los procesos de evolución en la música de Iberoamérica en la segunda mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** Iberoamérica, intercambio musical, influencia recíproca de las culturas, músicos y compositores.

## **IBEROAMERICAN MUSIC: ROTATION OF INTERCHANGE**

**Abstract:** The article highlights interaction of musical cultures of Latin American and Iberian countries particularly in the music life, folk music and art of the musical composition. It contains different examples illustrating development of Iberoamerican music in the latter half of the 20th century.

**Keywords:** Iberoamerica, musical interchange, mutual influence of cultures, musicians and composers.

Al intentar esbozar un panorama de la vida musical de Iberoamérica nos parece pertinente abordar el tema desde dos puntos de vista: desde el exterior, o sea el análisis de datos, recopilando la información sobre el desarrollo de las relaciones intercontinentales, y desde el interior, centrándose en el contenido y las principales tendencias artísticas estableciendo las similitudes y diferencias en el carácter del arte musical. Pero,

en todo caso, el punto de referencia se moverá oportunamente de un lado del Atlántico al otro.

Como se sabe, al ingresar en el nuevo milenio, los países de Iberoamérica se encontraban en una situación similar que Europa y los EE.UU.: España y Portugal habían superado su aislamiento durante los regímenes de Franco y Salazar acercándose en rasgos generales a Europa, mientras que América Latina había vencido el complejo de inferioridad, heredado del pasado, afianzándose en su propia identidad. Las culturas de los países, ubicados en los lados opuestos del Atlántico, presentaron tanto las diferencias como los numerosos indicios de similitud cultural dentro de la cual se iba desarrollando un proceso continuo de intercambio de todo tipo de valores.

Entonces ¿Qué formas adoptaron las interrelaciones en la vida musical de la región analizada? La primera, por ser más obvia y a la vez la más importante, tiene que ver con los destinos humanos, migraciones de los músicos de un continente al otro, mayor o menor grado de su participación en la vida musical: desde las presentaciones únicas en calidad de visitante hasta la adaptación completa a la cultura local. Se han registrado numerosos casos de traslado de músicos de América Latina a la península Ibérica y viceversa, los cuales constituyen los elementos de flujos migratorios naturales dentro del mundo latino, unidos por el idioma y las raíces genéticas comunes. En algunos casos dichas migraciones fueron motivadas por razones personales, la búsqueda de un mejor empleo y aplicación de su potencial artístico. En otros casos, estas migraciones se produjeron por consecuencia de conflictos sociopolíticos importantes los cuales eran tan comunes en Iberoamérica, particularmente, huyendo de las persecuciones en busca de un

asilo. Empezamos con las migraciones de los latinoamericanos a la península Ibérica.

Así, varios músicos cubanos debido a las duras condiciones de vida en la “Isla de la Libertad” resultaron en España. Entre ellos fueron los profesores del Instituto Superior de las Artes en La Habana violanista y pianista Evelio y Cecilio Tieles, los cuales obtuvieron, en su tiempo, la educación en la URSS y en 1984 se mudaron a España donde empezaron como profesores en la escuela profesional en la localidad de Vila Seca y luego en el Conservatorio Superior de Música de Liceo de Barcelona. Evelio Tieles – uno de los más destacados violinistas en América Latina, visita a Cuba de vez en cuando dando conciertos como solista. Su hermano menor Cecilio, es también un reconocido pianista concertista y distinguido maestro, y además fundador de la Asociación Catalana de Intérpretes de Música clásica y el Presidente de Asociación Cultural Catalano-Iberoamericana.

El compositor y guitarrista Flores Chaviano, quien emigró de Cuba en 1981, ha desarrollado varias actividades en España. El organizó el Ensemble de Segovia especializado en la interpretación de música contemporánea, la Capilla Musical Esteban Salas de Madrid, el conjunto Trova Lírica Cubana, participaba en los festivales internacionales en Granada, Navarra, Madrid y muchos otros. Como solista actuaba con las orquestas nacionales de México, Puerto Rico, Cuba. En los últimos años Chaviano ya es considerado como un músico español.

El pianista cubano Leonel Morales aprovechó la oportunidad de quedarse a residir en España después de haber ganado un concurso de pianistas en Porto en 1991, sin expresar una protesta abierta contra el régimen de Castro. Actualmente es uno

de los músicos intérpretes líderes lo que se puede juzgar por su intenso plan de conciertos y, en particular por su gira del año 2000 con la Orquesta Sinfónica Nacional de España por los países de América Latina y los EE.UU. con la interpretación del Concierto para piano y orquesta del compositor español Antón García Abril.

El compositor cubano de prestigio mundial, guitarrista y director de orquesta Leo Brouwer se desempeña también como un actor muy activo de la vida musical española. No tuvo que huir, pues debido a su talento extraordinario, que ya se había manifestado en los años de su juventud, el gobierno cubano le concedió un régimen de plena libertad para que sirviera como una suerte de propaganda, a nivel internacional, de los logros de Cuba. Visitando varios países Brouwer pasa mucho tiempo también en la península Ibérica. Aparte de una serie de giras, durante varios años (1992–2001) se desempeñaba como profesor en Córdoba y como director principal de la orquesta sinfónica de dicha ciudad.

El compositor y musicólogo Julio Estrada de origen español, forzado en los años de franquismo a dejar su país y quedarse en México, durante sus visitas regulares a España se unió a los músicos españoles de inclinación más radical. Una de sus composiciones musicales, la ópera *Murmulllos de Paramo* con el libreto basado en el poema de Juan Rulfo dedicada al tema de la destrucción de México durante los años de la Conquista, fue estrenada por primera vez en Madrid el 12 de mayo de 2006 y luego en la sala de Netsaualcoyotl del Centro Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El pianista uruguayo Daniel Stefani motivado por el encuentro con el reputado compositor español Federico Mompou y el maestro argentino Alberto Ginastera se había

dedicado a la composición habiéndose completamente identificado con la cultura española. Al mismo tiempo, el estilo de sus obras musicales está marcado por la dualidad cultural. Entre ellas, el ciclo de *Elegías* para diferentes instrumentos empezando con el bandoneón de tango; una serie de *Homenajes* a los personajes distinguidos de España: Isidora Duncan, Federico García Lorca, obras musicales indigenistas *Candombe* y *Macumba*.

El entrelazamiento de intereses artísticos de los representantes de diferentes nacionalidades en Iberoamérica es impresionante. En particular, los músicos latinoamericanos jugaron un papel importante en la expansión de las tendencias vanguardistas en España. El vanguardismo penetró en España sólo a principios de los sesenta, aproximadamente una década después de su aparición en Europa, procediendo, por más increíble que sea, de América Latina, particularmente, de Argentina donde el maestro de la técnica de **dodecafonía** Juan Carlos Paz compuso sus obras musicales. Uno de los líderes del vanguardismo mundial, el creador de así llamado el Teatro Musical el compositor argentino Mauricio Kagel tuvo muchos seguidores también en España y Portugal. Asimismo destaquemos a uno de los pioneros de la música electrónica española Andrés Levin-Richter, quien tomaba clases en los años 1960 en EE.UU. del compositor argentino Mario Davidovsky – director durante muchos años del Columbia – Princeton Electronic Music Center. También la significativa aportación en la promoción de la música electrónica en España hizo Gabriel Brncic, quien escapó en 1975 de la dictadura de Pinochet en Chile. Fue uno de los organizadores de la Asociación de Música Electrónica, trabajó en el laboratorio Phonos y en el Gabinete de

Música Electroacústica en Cuenca, que se convirtieron en los centros de atracción para muchos músicos jóvenes de Cataluña.

Veremos el arte folclórico. El poder omnipenetrante de los ritmos latinoamericanos que vienen conquistando el mundo entero está ampliamente conocido. En la península **Pirineica**, la difusión de estos géneros se aprecia positivamente, la música latinoamericana se percibe no sólo consciente, sino ya inconscientemente como una continuación natural de la cultura tradicional y nadie se opone a su expansión. Los turistas que visitaron estas tierras durante los últimos años tuvieron oportunidad de presenciar conciertos de pequeñas bandas musicales callejeras del Perú, Bolivia y otros países de América Latina interpretando sus canciones folclóricas con acompañamiento de instrumentos autóctonos: flautas, tambores, variedades locales de guitarras. Por más rudimentaria que sea la forma de la presentación de una banda callejera, es un grano de arena más puesto en la alcancía de la conservación del arte folclórico. El aporte de estas bandas es inmenso, las mismas, según Ángel Medina Álvarez *“realimentan las profundas raíces... de nuestra propia música popular”*<sup>1</sup>. A este respecto cabe mencionar el festival musical “El encuentro – El Son Cubano y El Flamenco” que se organiza en Andalucía por el Fondo de Luis Pernuda desde 1994.

Cabe notar la diferencia principal entre la interacción de las culturas afines dentro de Iberoamérica y el fenómeno de la comercialización y americanización de la música popular que provoca disgusto en los aficionados del arte folclórico velando para que las culturas nacionales no pierdan su identidad. A diferencia de los países de Europa Occidental donde el arte autóctono folclórico ya ha dejado prácticamente de existir, aún se conserva en la península Ibérica y sobre todo en sus regiones

agrarias. El cierto aislamiento de España y Portugal de los procesos civilizacionales que se desarrollaban en la Europa de postguerra, fue paradójicamente un hecho benefactor en la preservación del arte folklórico que se mantuvo como elemento natural de la cultura cotidiana y del pasatiempo popular. Esto se refiere, en particular, a los géneros de *fado* portugués y *flamenco* español los cuales, por el grado de peculiaridad no tienen análogos en la música popular europea. La música folklórica ha destacado también a sus intérpretes, en particular: Amalia Rodríguez, una sobresaliente *fadista* de la segunda mitad del siglo XX; el grupo Madreus de los años ochenta y luego una maravillosa cantante Dulce Pontes, que hace giras por todo el mundo manteniendo los contactos más estrechos con Brasil e Italia donde implementó un programa interesantísimo junto con el renombrado compositor cinematográfico italiano Ennio Morricone. Es inagotable el flujo de turistas en las famosas *caves* de Granada donde los bailarones amateur encienden al público con su flamenco. Son ampliamente conocidos los bailarones de flamenco Mercedes Ruiz y Antonio Castro Raia, sin hablar del Bienale de Flamenco en Sevilla, que se lleva a cabo regularmente.

No se puede ignorar las relaciones genéticas de la música iberoamericana con el jazz y blues americano, así como géneros de música pop derivados de los últimos. Los ejemplos de la penetración de los elementos de la música popular norteamericana a la península Ibérica permiten hablar no sólo sobre el dualismo de la cultura musical iberoamericana sino más bien sobre una cierta trinidad, donde a Iberia y América Latina se añade también Norteamérica. A este tema se refiere el libro *Jazz, Flamenco, Tango: las orillas de un río* del escritor español José Luis Salinas Rodríguez<sup>2</sup>, publicado en 1994, donde el autor

encuentra las similitudes entre la música andaluza gitana y la afroamericana, así como la penetración en España de otros géneros de la música latinoamericana – del son cubano, rumba, bossa nova cuyos elementos tácitamente se quedan en la conciencia de los músicos y dejan sus huellas en la música popular española.

Los frutos de esta complicada simbiosis de diferentes culturas se aprovechan por algunos compositores latinoamericanos, que emigraron a los EE.UU. A eso se debe el éxito de las composiciones del puertorriqueño Roberto Sierra quien intenta sintetizar los elementos de la técnica de vanguardismo con los elementos de jazz y música folklórica caribeña en el marco de la tendencia que se conoce como *tropicalismo*. Algo parecido se encuentra en las creaciones de los compositores cubanos Tania León y Orlando García, donde se desarrolla un diálogo entre la música folklórica afrocubana, jazz y la música espiritual de los negros en el estilo góspel. El compositor venezolano Ricardo Lorens logró un brillante resultado en la interpenetración del vanguardismo, la música típica caribeña y el música pop.

Las primeras décadas de postguerra se caracterizaron por la interrupción casi completa de las relaciones de todo tipo entre España y América Latina a raíz de la política franquista de aislamiento. El alivio empezó en los años sesenta, lo que se debe tanto a la ampliación de las relaciones oficiales entre dichos países como a las iniciativas de algunos actores del mundo musical. Los festivales de música de América y España, que se llevaron a cabo en 1964, 1967 y 1970 en Madrid, marcaron un hito crucial en el proceso en la reanimación de las relaciones en este campo. Decenas de compositores jóvenes tuvieron la oportunidad de estrenar por primera vez sus obras por allí. Las

discusiones en torno a estos festivales abordaron los temas sustanciales relacionados al vanguardismo, o sea, el problema de su alejamiento del público, el carácter antihumano de la música electrónica, las posibilidades de la música aleatoria y muchos otros. En resumen, fue un foro de intercambio de opiniones sobre los temas más palpitantes del arte de la composición musical. El escritor Ruiz Coca ha expresado la idea de que en ese momento: *“estamos descubriendo un nuevo sentido a la hispanidad en el que el aprendizaje ha de estar en valorar lo que nosotros, los españoles, debemos a nuestra América”*<sup>3</sup>.

En vez del desaparecido Festival de Música de América y España, en 1973 fue organizado en Madrid el Festival Hispano-Mexicano de Música que ha jugado un importante papel en el desarrollo de las relaciones culturales iberoamericanas. Cabe mencionar el sumo valor de la aportación de los iniciadores del referido nuevo festival: el compositor español Carlos Cruz de Castro y **Alicia Urreta** de México. En el transcurso de diez años, durante los cuales se llevaba a cabo consecutivamente en México y España el Festival Hispano-Mexicano de Música, se interpretaron 147 obras de compositores españoles y mexicanos, y entre ellos las obras de los compositores jóvenes, lo que fue muy placentero.

A continuación se organizaron numerosos festivales internacionales de música antigua y contemporánea, concursos y algunos programas de concierto reflejando todo el abanico de las demandas espirituales del público. Ofrecemos algunos ejemplos ilustrando las relaciones iberoamericanas musicales a fines del siglo XX y a principios del XXI. Pese a las discrepancias en las opiniones sobre el 500 aniversario del descubrimiento de América en cada lado del Atlántico, este evento transcendental

fue celebrado ampliamente en el mundo musical. Nos referimos a una serie de radioprogramas sobre el tema: El órgano en la música hispanoamericana y Cinco Siglos de Músicas (América y España) preparados en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1990 y 1991. En 1992 en Salamanca fue presentada una serie de cinco conciertos denominada Foro Iberoamericano de Música del siglo XX. Muchos compositores iberoamericanos dedicaron sus obras a este evento.

En 1994 se constituyó el Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS) y la Federación Iberoamericana de Sociedades de Autores y Compositores (Latinoautor)<sup>4</sup>. Real Academia de Bellas Artes San Fernando en Madrid se estableció un prestigioso premio de la música iberoamericana “Tomás Luis de Victoria” que se concede bienalmente. Entre sus ganadores se encuentran Harold Gramatges (Cuba 1996), Xavier Montsalvatge (España, 1998), Celso Garrido Lecca (Perú, 2000), Alfredo del Mónaco (Venezuela, 2002), Joan Guinjoan (Catalunya, 2004), Marlos Nobre (Brasil, 2006), Luis de Pablo (País Vasco, 2009).

En 1999 fue implementado un proyecto a largo plazo de creación del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana en el cual participaron el Consejo Iberoamericano de la Música, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura de España y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Este proyecto fue la empresa más audaz en el campo de musicología en toda la historia de interacción entre España y América Latina y se había convertido en un acontecimiento esperado no sólo para los musicólogos españoles sino también para los especialistas en música de otros países porque era capaz de satisfacer la demanda de los estudiosos durante muchos años.

Más de 700 musicólogos profesionales participaron en la creación de esta obra de veinte volúmenes. Según su redactor Emilio Casares: *“Para los españoles una de las principales aportaciones de este proyecto ha sido la del reencuentro con América, con su música que es en gran parte la nuestra; un reencuentro que, estamos seguros, no terminará en el Diccionario, sino que comienza con él....El Diccionario ha supuesto -por añadidura- un revulsivo para nuestra música y también un encuentro entre nuestros dos distantes mundos, y aún más, un reencuentro entre tantos musicólogos hispanos que en ocasiones, aunque próximos geográficamente, vivían en un total desconocimiento y soledad...El Diccionario recoge una conciencia unitaria, un mundo expresivo común, y es, a la postre, el resultado de una simbiosis cultural que conforma lo que denominamos herencia cultural hispánica: esta simbiosis creadora de un rico mestizaje en el que se dan la mano lo culto y lo folclórico, lo académicamente clásico y lo intuitivamente popular”*<sup>5</sup>.

La ciudad española de Cádiz se ha convertido en la auténtica capital de la cultura iberoamericana. En 2004, aquí tuvo lugar el Festival Iberoamericano de Música Antigua. En 2008 se llevó a cabo el IX Festival Iberoamericano de Música Antigua y el Concurso Iberoamericano de Composición Musical Cortes de Cádiz 2008. El XXV Festival Iberoamericano de Música “Manuel de Falla” que se llevó a cabo en mayo de 2009 en Cádiz fue una evidencia más de la unidad de las culturas. En este evento participó una reconocida intérprete de la música tradicional afro peruana Susana Baca (a partir de 2011 Ministra de Cultura del Perú) con un programa denominado El Alma de Perú Negro; un grupo de la ciudad de Chiquitos (Bolivia) con un drama musical “*San Ignacio. La Opera de la Selva*” de autores

indígenas anónimos y misioneros jesuítas; la cantante portuguesa Teresa Salgueiro con un programa de la música folclórica desde la época de Renacimiento hasta nuestros días.

La tradición de espectáculos teatrales de los intermedios de Miguel Cervantes que apareció a mediados del siglo XX en las ciudades del estado mexicano de Guanajuato dio origen al Festival Internacional Cervantino en homenaje del gran escritor español. Del 9 al 27 de octubre de 2013, transcurrió el 41<sup>er</sup> festival donde participaron más de 3580 actores de más de treinta países. El Arte de la Libertad y bicentenario de los nacimientos de Giuseppe Verdi y de Richard Wagner constituyeron los temas principales de este festival. Se podría continuar la relación de eventos de todo tipo en la vida musical de Iberoamérica. Sin embargo, el conjunto de los materiales presentados evidencian una considerable ampliación de contactos entre las dos partes del entero iberoamericano.

Tras la fachada de los eventos públicos, que forman la vida musical, se encuentra su esencia vital - un proceso creativo y su producto final - la obra musical. Y todo compositor, sea un joven quien aún se está saciando con la música en búsqueda de su propio punto de referencia, o un maduro quien ya ha encontrado su camino, se convierte en un participante de este juego finísimo y a menudo poco notorio de mutuas influencias, que generalmente surge en las reuniones artísticas, cuando los compositores escuchando nuevas obras de otros compositores, la música de otros países y pueblos, nuevos estilos y formas de su interpretación, se hacen alumnos en una suerte de escuela de enseñanza recíproca asimilando lo que les interesa o, al contrario, rechazando lo inaceptable.

En la actualidad, el arte musical en los países de Iberoamérica así como en el resto del mundo se encuentra en

una etapa de transición, así llamada etapa de postmodernismo donde se hizo posible la mezcla de diferentes estilos, técnicas y estéticas que antes parecían incompatibles. Sin embargo, junto con las regularidades generales en Iberoamérica sigue jugando su rol un factor principal que distingue esta región de las demás: *“Más allá de las líneas físicas, que separan a Perú de Chile, a Argentina de Paraguay, y a todos ellos de España, existe una comunidad espiritual y cultural que lo une, lo compenetra y lo relaciona todo... La vida musical entre España y América es un continuo trasvase, hasta el punto de que frecuentemente es difícil decir qué es de aquí y qué de allá”*<sup>6</sup>.

Esta idea articulada por el maestro de los musicólogos españoles Emilio Cásares intentemos ilustrar con las obras de los compositores modernos de Iberoamérica.

Las características básicas del estilo nacional en la música latinoamericana siempre incluyen unos elementos de la música española o portuguesa, salvo los intentos de plasmar las ideas artísticas de aspecto “puro” indigenista o afroamericano. Como ejemplo de la interacción de todos los componentes posibles de procedencia tanto nacional como universal podemos citar las obras del destacado compositor contemporáneo cubano Leo Brouwer. Brouwer se siente libre de prestar una técnica que necesite de cualquier método: serialismo y música aleatoria, neoclasicismo, minimalismo, música tradicional y de ser el caso, romanticismo o impresionismo, sin caer en una ecléctica desordenada. En los años de su juventud, él experimentó una gran pasión por vanguardismo, al inicio de la década de los ochenta empezó a alejarse de la excesiva experimentación, como lo hacían también otros compositores de aquella época, pasando a la búsqueda de una “nueva sencillez”. En aquel tiempo compuso una serie de obras marcadas con rasgos de

claro parentesco con la “Patria vieja” . Nos referimos como ejemplo a los *Retratos Catalanes* de 1983 para guitarra con orquesta donde aparecen motivos impresionistas con un notorio matiz español. En el *Concierto Elegiaco* de 1986 para guitarra con orquesta se manifiestan unos componentes de neoclasicismo y diatónica típica para la música criolla. Usaba además los recursos de la cultura tradicional arraigada en las culturas española y africana lo que se traducía en su interés constante al son y la danza. Uno de los ejemplos más representativos del exotismo fue el quinteto *El Reino de este Mundo* de 1968 compuesto bajo la influencia de la novela omónima de Alejo Carpentier plasmando el concepto de una *realidad mágica*: la polifonía de la pintoresca y caótica naturaleza tropical, misteriosos gritos y sonidos menguantes, trisado de pájaros se reproducen de maravilla con las técnicas aleatorias. Entre la obra de Brouwer del período de postmodernismo se destacan: la composición para guitarra *El Decamerón negro* 1981, el *Rito de los Orishas* y el *Paisaje Cubano con Campanas* de 1996, que continúen la tendencia *mágica* de sus obras.

La trayectoria del destacado compositor de Centroamérica, el panameño Roque Cordero (1917-2009) representa un típico ejemplo de la evolución del estilo desde las técnicas de composición tradicional a las vanguardistas. Trató de lograr una fusión armónica de los elementos de la música típica con las técnicas contemporáneas de composición. Entre las composiciones de Cordero se destacan *Capricho Interiorano* de 1939 para orquesta basado sobre el típico baile panameño mejoran: *Overtura Panameña* N2 de 1944, ballet *Setetula* inspirado por las leyendas de la étnia kuna, *Sensemaya* de 1950 para el coro, tambor y bailarina. Varias de sus creaciones con mucha razón se pueden relacionar con la *realidad mágica* de

América Latina. Nos referimos a *El Tambor de la Agonía* de 1994 para guitarra, *Tributo sinfónico* a un centenario de 1997, *Tres esbozos* ilustrando el libro *El amor en los tiempos del cólera* (1997) de Gabriel García Márquez.

Los indicios de la sumersión en la *realidad mágica* se manifiestan también en la música española aunque quizás no están tan marcados como en América Latina. Esta tendencia todavía requiere mayor estudio, pero se puede suponer que en el fondo del cante jondo andaluz y del folklore de los gitanos españoles se puede encontrar varias tramas sobre el lazo inseparable del amor y la muerte, sobre adivinaciones misteriosas y predicciones fatales. Citaremos sólo algunos ejemplos. Así, en el estilo mágico-lírico está compuesta la *Noche Pasiva del Sentido* (1970) para la voz, dos percusionistas y grabadoras, que es una de las creaciones más conocidas del destacado representante de la Generación 51 Cristóbal Halffter. Vale mencionar también su segundo concierto para violoncelo denominado *No queda más que el silencio* (1985) interpretado por Mstislav Rostropóvich. La ópera *Don Quijote* estrenada en el Teatro Real en Madrid 23 de febrero de 2000 se considera como broche de oro de las obras de Halffter. Los personajes inmortales de la novela motivan reflexiones sobre el pasado y el futuro que esperase la humanidad en vísperas del nuevo milenio, sobre la realidad y utopía, personificadas en dos protagonistas de la ópera *Cervantes y Don Quijote*. “¿Por qué me has creado si todo en mi vida fue una derrota y fracaso? pregunta el protagonista a su creador.

La composición *Chamán* (1976) para la cinta magnética de otro líder de la Generación 51, Luis de Pablo, fue creada en el estilo neoprimitivista que, según Tomás Marco, regeneraba “el mundo mágico en las culturas primitivas”<sup>7</sup>. Una gran fama

adquirió también su otra composición *Zurezko Olerkia* (2003) (traducción del vasco - *Poema de Madera*), donde conjugan el instrumento vasco de percusión txalaparta, tambores de Burkina Faso y el coro de las voces humanas sin palabras. Según el compositor, la idea de esta obra musical nació cuando él estaba en Canadá y fue inspirada por la lectura de materiales sobre los indios norteamericanos. El intentaba crear en el público la sensación de la presencia en el bosque cantante, a veces amigable a veces hostil, donde el viajero puede perderse sin encontrar una senda correcta.<sup>8</sup>

Los índices de la influencia latinoamericana en las creaciones de los compositores españoles se deben en muchos casos a razones especiales. Así, la intensa actividad de organización de festivales hispano-latinoamericanos (ya mencionados en este artículo) del compositor español Carlos Cruz de Castro dio origen a una serie de obras musicales de su autoría. Nos referimos a la composición *Tucumbalam* para flauta o piano interpretada en el I Festival Hispano - Mexicano de Música en 1973. Luego en 1975, fue compuesta *Mixtitlan* con el texto en el idioma de los indios náhuatl. En 1989, su *Morfología Sonora N 1* fue interpretada en el festival Cervantino en Guanajuato. En 1992, Cruz de Castro compuso *Danzón, Son y Mambo* a pedido del consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura y poco después aparece la *Postal Americana* a pedido procedente de Italia en homenaje a los 500 años de descubrimiento de América.

La relación de las obras musicales de este tipo puede ser continuada pero ya los ejemplos citados son suficientes para poder concluir sobre la presencia de una tendencia firme en la música iberoamericana donde se plasmaron las particularidades de su idiosincrasia. Es obvio, que en este contexto no se puede

pasar por alto el paralelo con la tendencia literaria del *realismo mágico* plasmado en las obras de Gabriel García Márquez. ¿Será justificado denominar como *realismo mágico* la tendencia similar en la música? – lo demostrará el tiempo: la aplicación del término *realismo* a la música es objetada en vista de la naturaleza *no realística* de la música como arte.

Muchos ejemplos de la interacción o mejor dicho de las soluciones similares en las obras de los compositores iberoamericanos en el marco de las tendencias mundiales quedaron sin mencionar en el presente artículo. Se podría completar dicha relación con una lista considerable de las obras de tendencia neoclasicista; ejemplos de la búsqueda vanguardista continúa desde los extremos de la autolimitación (minimalismo, repetivismo) hasta la expansión del concepto de la música por medio de la adaptación de los elementos que no producen sonido - movimiento, luz, efectos espaciales, olores, etc. En nuestros días se registra el renacimiento del neofolclorismo, elementos de la escritura tónica tradicional. Iberoamérica participa activamente en esta efervescencia de los estilos. No se puede detener este progreso. Continuará el intercambio de las ideas. Queda sólo hacer voto por que su libre transfusión dentro de la única cultura iberoamericana no sea obstaculizada por algún motivo no relacionado con la música misma.

---

<sup>1</sup> Alvarez, A.M. Presencia de los músicos de América en la nueva música española // Cuadernos de Música Iberoamericana. 1996, SGAE. Madrid, vol 1, P. 229.

<sup>2</sup> Véase: Salinas Rodríguez J.L. Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un río. Madrid, 1994.

<sup>3</sup> Ruiz Coca, F. I Festival de Música de América y España // La Estafeta Literaria, 21.XI.1964.

<sup>4</sup> Trujillo, E. Consejo Iberoamericano de la Música. Una vía de conexión musical entre dos continentes // Ritmo, 656, 1994.

<sup>5</sup> Casares Rodicio E. Discurso de presentación del Diccionario de la música española e Hispanoamericana // Revista musical chilena, v. 54, N193, Santiago, enero 2000. P. 83-86.

<sup>6</sup> Casares Rodicio, E. Ibid.. p. 83-86.

<sup>7</sup> Marco T. Historia de la música Española. V. 6. Siglo XX. Madrid, 1998. P. 223.

<sup>8</sup> <http://www.sgae.es/tipology\notice\item\es\457.html>