

# CUADERNOS DE HISTORIA 19

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS  
UNIVERSIDAD DE CHILE DICIEMBRE 1999



## ARTE Y MÚSICA EN AMÉRICA LATINA CONTEMPORÁNEA\*

*Eugenio Pereira Salas*  
Universidad de Chile

**E**s un gran honor para mí poder hablar esta tarde en Canning House, una de las instituciones de Gran Bretaña en la cual las tradiciones y realidades de América Latina son ampliamente apreciadas y estudiadas.

He seleccionado como tema de mi conferencia, el arte y la música de América Latina contemporánea. La historia cultural ha sido uno de mis intereses

\* El 17 de noviembre de 1999 se conmemoraron 20 años de la muerte de don Eugenio Pereira Salas, recordado profesor del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile y uno de los más destacados historiadores nacionales del siglo XX. Rendimos homenaje al maestro, publicando en versión española el artículo dado a luz en inglés en la serie *Diamante XVIII* editada por The Hispanic and Luso Brazilian Councils de Londres en 1968, con el título de *Art and Music in Contemporary Latin America*, y que corresponde al texto de la conferencia dictada por el profesor Pereira en Canning House, Londres, el 16 de mayo de 1967, invitado por el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad londinense. Agradecemos la colaboración de Bernardo Jorquera, destacado funcionario de la Biblioteca Nacional, por haber facilitado la publicación de este trabajo, traducido por Magdalena Vicuña Salas.

Comité Editorial

más profundos en el campo de la investigación. He escrito algunos libros sobre música y arte chilenos, y estoy consciente de las dificultades y riesgos que implica trazar un panorama amplio de los desarrollos en el continente, como un todo, considerando a la historia de América Latina no como la suma de los logros de varias naciones, sino como la manifestación de un espíritu común. Es quizás más fácil en nuestros tiempos escribir sobre el arte aborigen remoto, recurriendo a museos de fama mundial, como el Museo Antropológico de Ciudad de México (diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez), que escribir la historia de tres siglos de arte colonial (1492-1810) –nuestra Edad Media– o de 157 años de lucha por una organización democrática. Existen pocos museos dedicados a la pintura y escultura nacional. Incluso las autoridades eclesiásticas tienen poco aprecio por las imágenes sagradas antiguas, y a veces, en verdad, han sustituido éstas por muestras de arte religioso comercial. Se escucha poca música contemporánea latinoamericana, aunque en Estados Unidos, Venezuela, Argentina y Chile se organizan anualmente algunos festivales importantes. No obstante, la música está ahí, aunque sea tan solo en forma de manuscritos. Y es una fuente de orgullo para nosotros poder pensar en la música y en el arte como instrumentos valiosos con los que nos es posible describir a través del color y el sonido, sentimientos, pensamientos y sueños de nuestros pueblos.

Creo que 1910 resulta una fecha adecuada para dar comienzo al estudio del desarrollo del arte y la música modernos de América Latina. Elijo esta fecha porque en 1910 se celebró el primer centenario de nuestra independencia: gentes de todas partes conmemoraron el logro de cien años de libertad política en una disposición optimista, basada en la fe en la filosofía del progreso –fe que sería puesta a prueba demasiado pronto por la guerra mundial de 1914-18.

El legado artístico del siglo diecinueve ha sido rechazado por los poetas modernos. Gabriela Mistral, la poetisa chilena que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1945, decía que la cronología de los últimos ciento cincuenta años incluía cien años de imitación romántica y cincuenta de devaneo modernista. Sin embargo, desde el punto de vista sociológico, creo que algunos de los logros del siglo diecinueve son importantes. Tanto en música como en literatura, el período romántico dio un nuevo impulso a la investigación de las melodías folklóricas olvidadas y menospreciadas. Cada nación comenzó a disfrutar nuevamente del encanto de sus danzas originales, y así el jarabe de México, el bambuco de Colombia, el pericón de Argentina, la zamacueca de Chile, se transformaron en bailes nacionales, muy en boga en las reuniones sociales. Aún más influyente fue el impacto de la ópera italiana y el *bel canto*, estimados entonces como el refinamiento máximo en música. Finalmente,

otro legado del siglo diecinueve fue la organización de las artes. Las temporadas de ópera fueron organizadas por concejos municipales, como programas cívicos, e incluso los conservatorios y academias nacionales, basadas en los modelos napoleónicos, fueron escuelas cuyos objetivos eran formar músicos para las bandas militares, cantantes para los coros de iglesias y, sobre todo, tenores y sopranos para teatros líricos.

Desde este punto de vista trataré de esbozar las tendencias y estilos en las obras de los pintores y músicos, como un reflejo de la sensibilidad de América Latina en general. Se pueden destacar tres períodos importantes: primero, la reacción hacia las formas tradicionales de arte; segundo, la rebelión nacionalista o indigenista; y tercero, la perspectiva contemporánea.

Desde el siglo XVIII el neo-clasicismo ha constituido una tendencia persistente en América Latina. Bajo la influencia de la Ilustración y su filosofía se abrieron nuevas instituciones en América hispana, teniendo como modelo la Academia de San Fernando de Madrid. La Academia de San Carlos en México y de San Alejandro en Cuba son, al respecto, los ejemplos más significantes. Sus maestros encabezaron la campaña oficial contra el estilo barroco, el cual, bajo el liderato de la Orden Jesuita, se había convertido en el estilo eclesiástico. Los neo-clasicistas también planificaron esquemas que modernizaron la apariencia de tablero de ajedrez de las ciudades coloniales, las cuales databan del período de la conquista. Manuel Tolsa en Ciudad de México y Joaquín Toesca en Santiago, Chile, son los ejemplos más característicos de esta reacción. Fueron ellos los que construyeron los primeros palacios civiles y oficinas, dignos de ser comparados con las riquezas de las capillas e iglesias de la época de los Habsburgos.

Este neo-clasicismo dominó el continente hasta mediados del siglo diecinueve. En 1810, sin embargo, la apertura del continente al comercio mundial fue seguida por la llegada de pintores y artistas que representaban las corrientes contemporáneas del arte europeo; su aparición conduciría más adelante a una reacción contra el propio neo-clasicismo.

En la pintura, la rebelión vino a través de las influencias francesas. El descubrimiento de la belleza natural del paisaje es uno de los legados del período romántico. J.M. Velasco y Antonio Smith, hijo del Vice-Cónsul británico en Valparaíso, son considerados como los primeros artistas que buscaron en el paisaje de México y en los Andes chilenos su fuente de inspiración. La toma de conciencia de este sentimiento era algo nuevo. Aunque Cristóbal Colón es —como el gran crítico Marcelino Menéndez Pelayo lo ha señalado— el primer poeta americano, al celebrar en prosa poética las bellezas del Mar Caribe. El enfoque panteísta fue omitido en general en la literatura colonial. No olvidó la nostálgica evocación de Chile de Alonso de Ercilla o el *Rusticatio*

*Mexicana* de Rafael Landívar, una glosa virgiliana sobre la escena guatemalteca. Pero éstas son excepciones. Fue el nuevo sentimiento o huida hacia la naturaleza el que liberó a la pintura y la poesía del peso de los patrones neoclásicos –la pesada tradición de la pintura histórica, por ejemplo, que inducía a los artistas a dibujar enormes lienzos representando hazañas épicas y batallas de las guerras de independencia. Este conocimiento directo del mundo natural circundante fue un impulso interno que liberó todos los sentidos.

No fue éste, sin embargo, un movimiento espontáneo, sino más bien la labor cotidiana de un grupo de pioneros que fundaron y transformaron los museos, fomentaron la investigación de los valores del pasado, y, a través de revistas de arte, llevaron el conocimiento del arte a las masas. Cada país de América Latina está orgulloso de estos precursores, de estos maestros nacionales que cultivaron las artes con devoción paternalista. Tenemos, por ejemplo, a Michelena y Rojas en Venezuela y Roberto Pizano en Colombia, todos ellos pintores versátiles, al mismo tiempo que eruditos. En Perú, Daniel Hernández es el prototipo mismo de dichos pioneros, proporcionando, como lo hizo, una inspiración fresca a la vida artística del país, según el estilo del famoso trío que había estructurado el romanticismo peruano: Ignacio Merino, Francisco Laso y el popular Pancho Fierro. Como Director de la Escuela de Bellas Artes (1919), Hernández se destacó por su integridad y por su personalidad cálida, mientras que como pintor se adelantó a su época, por el uso original del color.

En Chile, Pedro Lira es otro símbolo de este movimiento. Nacido en una familia acomodada, Lira era un abogado con futuro asegurado. Pero dejó a un lado la vida profesional para seguir su verdadera inclinación artística. Viajó extensamente por España y Francia, y recibió la influencia de varios artistas, entre ellos, Delacroix, Fortuny y Courbert. Habiendo dominado la técnica de la pintura, a su regreso a Chile en 1882, Lira se convirtió en pionero de la investigación. Publicó un útil *Diccionario de Pintores*; tradujo al español la obra clásica de Hippolyte Taine; estableció una gran galería de arte, que hoy es el Museo de Arte Moderno; al mismo tiempo fue profesor en la Universidad Católica, donde por primera vez los estudios se hicieron extensivos a las mujeres.

La calidad de las tareas realizadas por estos activos artistas es notable. Algunas de sus pinturas son piedras angulares en la historia del arte latinoamericano. Testimonio de esto son *Fiebre amarilla en las calles de Montevideo* de Blanes, *La perla del mercader* de Valenzuela Puelma y el intensamente realista *Despertar de la criada* de Eduardo Sívori, aunque este último en ese entonces haya conmocionado profundamente la sensibilidad de la clase media en Buenos Aires.

La llegada de las ideas impresionistas francesas marcó otro paso en el cambio gradual del estilo. Los literatos latinoamericanos estaban preparados para recibir el evangelio de Manet, Sisley y Pissarro a través de la acción del poderoso movimiento intelectual conocido como “modernismo”. Pienso en Rubén Darío, el genio poético de Nicaragua, cuyo centenario se está celebrando en todo el continente. Aunque el modernismo no es original en su esencia —es una especie de transculturación americana de varios “ismos”—, transformó el idioma poético español, y la prosa y poesía magistrales de Darío dotaron a la sintaxis de una flexibilidad sin precedentes, de una suavidad y de un toque femenino, en marcado contraste con la rudeza vernacular de la entonación épica del discurso castellano. El nuevo ritmo dio nacimiento a una sutil poesía escrita en un lenguaje capaz de expresar algunos de los matices y sonidos que, se suponía, sólo la música era capaz de transmitir.

El modernismo preparó el camino para la asimilación de las lecciones impresionistas en la pintura. Pero, para comprender lo sucedido debemos tomar en cuenta también algunos factores netamente autóctonos. El estudio de la luz, tan esencial en la pintura, no era en América Latina algo propio de la disciplina de las escuelas sino una reacción espontánea a las dificultades para encontrar formas técnicas de reproducir la tremenda fuerza de la luz solar de América. Del mismo modo como se supone que Delacroix adquirió su técnica de la luz romántica en África del Norte, bajo el sol de Argelia, los pintores latinoamericanos se han esforzado por emplear colores naturales en sus obras.

Luego de este proceso autodidacta espontáneo vino la influencia del arte español, redescubierto tan pronto los ecos de la lucha por la independencia se desvanecieron.

Al mismo tiempo que la fuerte corriente del impresionismo se extendía al continente, algunos de nuestros pintores ya incursionaban en el nuevo concepto estético de la luz. Sin embargo, y de acuerdo con el crítico peruano Francisco Stantly, el movimiento sólo influyó superficialmente en algunos países, aunque fue más intenso en Argentina, ya que Buenos Aires, que era una metrópolis rica, podía costear pinturas originales francesas. En Venezuela, Emilio Boggio, uno de los miembros del importante Círculo de Bellas Artes de Caracas, introdujo la pintura al aire libre, alrededor de 1913. Un año más tarde, Andrés Santa María inauguró en Bogotá una exposición de pintura impresionista que provocó disturbios entre los visitantes. En Quito, Paul Q. Bar, profesor francés, motivó el interés de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes por las nuevas técnicas. Chile tuvo un precursor del movimiento en la encantadora personalidad de Juan Francisco González, tal vez el pintor más dotado de mi país. Como profesor de enseñanza secundaria en La Serena y en Valparaíso, González reaccionó enérgicamente contra el conservantismo de

los académicos y, en una larga vida dedicada completamente al arte, pintó numerosas “manchas de color” que transmitían una imagen evocadora del apacible paisaje de Chile. Sus colores son fuertes, a veces aproximándose a la riqueza de Turner, a veces con tonalidades francesas, pero siempre dejando la auténtica impronta de su original personalidad en estas pinturas poéticas. A su alrededor trabajó en Valparaíso un grupo de importancia: Ramón Subercaseaux, Embajador en Roma y amigo de John Sargent, el retratista de la “belle époque”; el maestro inglés Thomas Somerscales, pintor de *Off Valparaíso* exhibido en la Galería Tate, que introdujo la pintura marina en Chile; José Tomas Errázuriz, otro artista cosmopolita y su esposa, Eugenia Huici, que ayudó a Picasso y a Stravinsky en los inicios de sus maravillosas carreras, como ellos mismos lo estamparon en sus memorias. Estos pintores no eran impresionistas ortodoxos. Formaban, quizás, una escuela marginal, a la cual pueden adscribirse personalidades interesantes como Armando Reverón, de Venezuela, Martín Malharro, de Argentina, y los miembros del importante grupo “Nexus”, en especial, Fernando Fader.

Alrededor de 1920 finalizó lo que podemos llamar la etapa receptiva. La cultura latinoamericana había estado absorbiendo las influencias de Europa, principalmente de Francia, por medio de múltiples canales, los cuales podrán ser trazados con precisión a través de investigaciones literarias futuras, en la geografía de las rutas intelectuales y espirituales. A través de la enseñanza que había tan fácilmente absorbido, la América Hispana había llegado a ocupar, intelectualmente, una posición al margen de Europa y a compartir la corriente humanística y la ideología liberal del siglo diecinueve, aunque su estructura étnica, social, política y económica se había alejado ya de la homogeneidad de los países cuya conducta imitaba y hacía propia. En esta etapa, encontramos al Nuevo Mundo tan firmemente atado al Viejo Mundo que un historiador argentino, Juan B. Terán, escribió: “*Vivíamos lejos de Europa, lejos de su ciencia y su literatura; buscamos la ayuda de sus hombres; absorbimos sus ideas y nos adornamos con su cultura. América era el satélite de Europa*”.

El año 1920 es la fecha en la historia cultural de América Latina que encaja en lo que yo podría denominar el período crítico. La transición fue determinada por varios factores que produjeron rápidamente una nueva atmósfera. Sin embargo, sólo necesito referirme a unos pocos nombres que bastan para ilustrar la mayoría de edad de una poesía hispanoamericana genuina y trascendente: Jorge Luis Borges en Argentina, César Vallejo en Perú, Gabriela Mistral y Pablo Neruda en Chile. El cambio no sólo afectó a la prosa y la poesía, sino también a la música y al arte. Como hemos visto, la concepción predominante sobre la música era aquella de un pasatiempo encantador para

las clases altas. El teatro Colón de Buenos Aires, el Solís de Montevideo, el Municipal de Santiago eran, por así decirlo, las catedrales del *bel canto* donde se llevaban a cabo los ritos elaborados de la religión operática. Pero, alrededor de 1920 se abrió un frente de batalla con la organización de orquestas sinfónicas permanentes, estatales o municipales, en las principales capitales; en México fue organizada por Carlos Chávez; en Colombia, por Guillermo Uribe Olguín y Guillermo Espinoza; en Chile, por Armando Carvajal y Víctor Tevah; en Uruguay se organizó el “Sodre” y en Argentina, Juan José Castro se constituyó en director de varios conjuntos musicales.

Bajo el impacto de la crisis económica y la inflación, la ópera comenzó a declinar, excepto en Argentina, donde aún mantenía un prestigio internacional. Por otra parte, había signos de una nueva relación entre el artista y el público. La clase media comenzó a tomar parte activa en la vida musical de los países de América Latina. La enseñanza, perfeccionamiento e investigación musical alcanzaron un alto nivel en las universidades bajo la dirección de reformadores tales como Antonio María Valencia (Colombia), Juan Bautista Plaza (Venezuela) y Domingo Santa Cruz (Chile). Santa Cruz dio un impulso extraordinario al desarrollo de la música chilena. Reorganizó el antiguo Conservatorio en 1928, y con la fundación de la Facultad de Música de la Universidad de Chile y del Instituto de Extensión Musical, proporcionó a los artistas los recursos necesarios para una renovación más profunda y básica.

El nacionalismo en general, o el indigenismo en aquellos países con una extensa población indígena, fueron la reacción natural hacia las influencias más cosmopolitas de los Estados Unidos después de 1914. El indigenismo fue una especie de actitud romántica, el ideal utópico de un renacimiento, un resurgimiento de conocimientos basados en los cimientos de las culturas precolombinas. George Kubler, de la Universidad de Yale, ha examinado este trágico dilema en uno de sus estimulantes ensayos. Leopoldo Zea, el filósofo mexicano, ha afirmado claramente que “*las antiguas culturas no tienen significado para nosotros y no tienen nada verdadero que comunicarnos*”.

Sin embargo estas ideas continuaron circulando y proporcionando tema para los ensayos literarios. Los historiadores del arte trataron de identificar el “americanismo” en las artes visuales; los músicos lo buscaron tanto en la música popular, que es la base del nacionalismo musical, como en una forma musical original capaz de expresar cualidades distintivas en un idioma universal; el historiador y el sociólogo, asimismo, ponderaron –con ansiedad, amargura, resentimiento o con espíritu de entusiasmo creativo– si en realidad existía una cultura hispanoamericana que expresara específicamente nuestra historia, nuestras obras y nuestros pensamientos.

La reacción nacionalista dio comienzo a un capítulo brillante en la historia intelectual de Hispanoamérica. A través de los esfuerzos de los escritores comprometidos en esta búsqueda, la geografía del continente cobró vida. Las pampas, los Andes, las selvas, son los verdaderos héroes de las novelas vernaculares, algunas de ellas de gran importancia.

México tomó la delantera en el nacionalismo artístico como resultado de su propia gran revolución social. En música es Carlos Chávez quien encabeza el movimiento. Profesor, compositor y director de orquesta, tuvo también gran influencia en la educación popular, por sus esfuerzos para ampliar el círculo de apreciación musical. En vez de utilizar las fuentes melódicas de origen mestizo existentes en las canciones y bailes nacionales, Chávez ha tratado de retornar al complejo cultural azteca y mesoamericano. Sobrio en sus recursos tonales, extrae sus melodías de supuestas canciones aztecas. Repite frases, como una especie de conjuro, de fórmula mágica, introduciendo transiciones a través del uso libre de los instrumentos de percusión de las ceremonias religiosas. Desde 1927 su música ocupa un lugar privilegiado en el continente. Su fama quedó asegurada con la *Sinfonía de Baile*. Obtuvo el éxito nacional con *El Sol*, una composición proletaria, y ganó el reconocimiento internacional en 1935 con su *Sinfonía India*, que actualmente se ejecuta en las salas de concierto de todo el mundo.

Perú, la otra nación hispanoamericana poseedora de una rica tradición cultural proveniente de épocas anteriores a la conquista española —el Imperio de los Incas—, también se abocó al estudio de la tradición aborigen.

De esta manera, Teodoro Valcárcel se valió de una serie de leyendas, *Kantuta*, para expresar su nostalgia por el pasado, aunque sus métodos se basaban en las doctrinas del erudito español Felipe Pedrell. Y Alomías Robles, un músico autodidacta, reunió en sus viajes por los Andes peruanos y ecuatorianos, una rica colección de melodías que abrieron la posibilidad de reproducir las escalas pentatónicas de los incas.

En el área caribeña, el nacionalismo adoptó la forma de un movimiento afro-cubano. Cuba, conocida en los círculos musicales por el ritmo sentimental de sus habaneras tropicales, llegó a ser el baluarte de la poesía afro-cubana, y de cuentos y conjuros mágicos, estudiados por Fernando Ortiz. Amadeo Roldán, uno de los miembros del Cuarteto Habana y Director de la Orquesta Sinfónica, se comprometió en la noble tarea de la renovación musical, capturando en sus obras el espíritu de los brillantes *Sones* de Nicolás Guillén, verdadera expresión de los ritmos vernaculares. Alejandro García Caturla, adelantándose aún más en esta original empresa, logró expresar, en su prolífera carrera de compositor, la riqueza de los recursos afro-cubanos, no sólo en canciones sino que también en bailes y ballet.

En Chile, el folklore criollo establece la base de la reacción contra la influencia de la ópera italiana. Las obras maestras para piano de Pedro Humberto Allende, *Tonadas campesinas*, representan el original logro del criollismo.

En tanto que Allende estudiaba las formas rurales y urbanas de la música popular, Carlos Lavín, un ex estudiante de las colecciones de música primitiva de Van Hornbostel en Berlín, junto con Carlos Isamitt, fueron al sur del país, a las reservas araucanas, para recopilar sonos tribales y melodías que Isamitt usó como base para su significativo poema sinfónico *Friso Araucano*.

En Argentina, que experimentó en el siglo 19 un marcado cambio demográfico debido a las fuertes inmigraciones europeas, se estableció un abismo entre la vida metropolitana de Buenos Aires y las actividades rurales de las pampas en las fronteras sureñas recientemente abiertas. Las pampas dieron origen a la literatura gaucha; en poesía, la obra clásica es *Martín Fierro*, el héroe de la obra maestra de José Hernández; en la música asimismo, los primeros pasos para expresar este sentimiento vernacular fueron dados por Alberto Williams, el Director del Conservatorio de Música y su grupo.

Pasando ahora de la música a las Bellas Artes, cabe destacar que el resurgimiento indígena en México produjo no sólo un resurgimiento nativo generalizado, sino también un impacto panamericano, e incluso una respuesta universal. La escuela muralista mexicana, bajo los auspicios de José Vasconcelos, como Ministro de Educación, es conocida en todo el mundo debido a las obras de sus cuatro líderes: José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. Cada uno de ellos, original en su enfoque y con fuerte imaginación y técnica, luchó para popularizar el evangelio de la Revolución Mexicana. Sus objetivos eran sepultar el pasado, exaltar la libertad de los peones y glorificar a los recientes héroes nacionales como Madero, Zapata y Pancho Villa. Exhortaban a sus seguidores a luchar contra los gachupines, a alabar a Cuahutémoc y a despreciar a Cortés, y lo que es más, a luchar en contra de Wall Street y la diplomacia del dólar. Pero por el don del poder artístico, ellos sobrepasaron estas ideologías y se convirtieron en los líderes de un genuino e importante movimiento artístico muralista. La penetración de la pintura mural en Hispanoamérica fue generalmente más importante en los países andinos, a pesar de que en los logros de estos se echa de menos la visión artística y la técnica de la escuela mexicana. Muchos de sus cultores estudiaron en México y asistieron a los talleres de los maestros como Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, ambos de Colombia, y Laureano Guevara de Chile. Sin embargo, no fueron ni Colombia ni Chile sino Ecuador y Perú los que siguieron a México en este renacimiento aborigen. En Quito, el camino había sido preparado por la encantadora y rústica espontaneidad directriz de Joaquín Pinto, y el país encontró en Camilo Egas al más activo

cruzado del estilo indígena. En Perú, José Sabogal, un profesor de nobles intenciones, trató de alcanzar lo que él llamó “el encuentro cultural con un pasado milenario” y dedicó su vida al logro de esta misión entre sus alumnos en la Escuela de Bellas Artes. Su filosofía era romántica, su enseñanza, que acentuaba con insistencia el realismo nativo era dogmática y su energía sorprendente. Sus seguidores más importantes son Julia Codesido y Enrique Camino. Pero el hombre que mejor representa el logro artístico de este nacionalismo es Jorge Vinatea Reinoso, de Arequipa, cuyas enormes telas de personajes sacados de la historia nacional son en verdad la expresión artística más personal y original del nacionalismo peruano.

Ahora, ¿qué sucede en el campo de la arquitectura? Aquí el sentido de la aproximación de una nueva época es obvio. En 1910, año que tomé como punto de partida, la imagen de la ciudad latinoamericana era la de un tablero de ajedrez, de bajos edificios de ladrillo insertados en un diseño regular y de plazas que revelaban la belleza de las iglesias coloniales barrocas. Las clases altas habitaban tranquilamente sus hogares, que a menudo constaban de tres patios, jardines interiores (para su numerosa prole) y huertos, en ese período precapitalista de economía semi-doméstica. Este era un estilo que no distaba de aquel de la ciudad provincial española, particularmente de aquellas villas del sur, constituyendo el entorno de una activa y próspera aristocracia agraria, el “gran señor y rajadiablos” del novelista chileno Eduardo Barrios.

Con el aumento del comercio del cobre, plomo, salitre y otras materias primas, primero con Europa y después de 1914 con el mercado norteamericano, surgió una plutocracia que marcó el primer cambio sociológico importante en el antiguo régimen. Este desarrollo tuvo su impacto arquitectónico que incluyó estilos tan dispares como el neo-gótico, el árabe, el oriental y el indio, que si bien transformaron las ciudades crearon una confusión estilística por la imposición de características exóticas sobre un patrón uniformemente neoclásico. Más tarde, por diferentes razones surgieron estilos como el pseudo-colonial, el californiano y el georgian, y aún estilos llamados aztecas e incas se pusieron de moda. No obstante, hasta nuestros días, no se han trazado grandes cambios en la planta urbana.

La conformidad de las ciudades latinoamericanas con los modelos neoclásicos españoles y franceses comenzó entonces a declinar. El conservantismo de las facultades de arquitectura en las universidades (basado en el currículum académico francés) llegó a su fin repentino con la asombrosa inundación de ideas revolucionarias contemporáneas en la construcción. La Baukunst alemana de Gropius en la Universidad de Harvard, la estética vertical de Frank Lloyd Wright y, más profundamente, las enseñanzas de Le Corbusier, afectaron los patrones urbanos, en tanto que una arquitectura funcional hizo su aparición

para solucionar el problema social de la vivienda. Desde 1928, después del Manifiesto de Recife de Gilberto Freyre, y con el advenimiento de genios como Oscar Niemayer y Roberto Burle Marx, en Brasil, la arquitectura latinoamericana ha encontrado una original solución a la ecuación del espacio americano, el paisaje y las necesidades sociales. Si Brasil se enorgullece del lugar que ha ocupado, México es el país que se sitúa a la cabeza inmediatamente después de Brasil. El nacionalismo, alentado por las prédicas de José Vasconcelos, está representado por el “Grupo Toltec” de Ignacio Marquina y Carlos Obregón, que condena lo pseudo-colonial y construye en las superficies de dura piedra de los monumentos aztecas. Aún más progresista es la Ciudad Universitaria de México, diseñada por Mario Pani y Enrique del Moral, que forma un atractivo e inspirador grupo de originales edificios que mira hacia las montañas. Este nuevo espíritu invade la ciudad misma con las atrevidas construcciones de Juan O’Gorman y Félix Candela. Del mismo modo, en Venezuela, la reconstrucción de Caracas dio al talentoso arquitecto Carlos Raúl Villanueva la oportunidad de realizar su proyecto de una ciudad universitaria y de aplicar los más avanzados logros tecnológicos, con el objeto de llevar a cabo sus audaces planes. Por contraste, otras ciudades latinoamericanas han mantenido sus formas tradicionales. Los arquitectos de Lima se han esforzado en conservar la encantadora atmósfera colonial de la ciudad. Buenos Aires, más cercana a los modelos europeos, permanece esencialmente como una hermosa ciudad del siglo 19.

El advenimiento de una cultura latinoamericana bien definida, no basada en renacimientos aborígenes o coloniales sino que una genuina expresión de la vida actual, es muy fácil de detectar en el campo de las artes.

Si uno toma en cuenta la enorme área que abarca Latinoamérica y la carencia de buenas comunicaciones, es interesante, y al mismo tiempo significativo que, a pesar de las diferencias en condiciones sociales, étnicas o económicas entre los varios países, exista una identidad en sus aspiraciones, una identidad también en sus realizaciones en el plano artístico, una especie de ritmo generacional, muy rápido en nuestros dinámicos tiempos.

Tres objetivos se pueden discernir entre los músicos. Uno permanece fiel a las corrientes nacionalistas. El segundo tiene que ver solamente con la música “pura”, indiferente a la implicación sociológica de las artes, sean ellas nacionales o internacionales. El tercero representa a la eterna juventud comprometida en una especie de revolución perenne.

En el primer grupo, las personalidades que se destacan son numerosas. En México, Silvestre Revueltas, educado en Estados Unidos y discípulo de Carlos Chávez, se ha revelado como un personaje romántico, con un especial

talento para los efectos sonoros. El intenso colorido de su música está expresado en *Sensemaya*, la canción mágica para matar una serpiente, basada en los conocidos versos de Nicolás Guillén. En Cuba existe un grupo llamado Renovación Musical, que cultiva la poesía y los ritmos afrocubanos; son sus líderes José Ardevol y su discípulo Julián Orbón. En Uruguay, Eduardo Fabini y Vicente Ascone representan las tendencias del folklore gaucha en sus canciones, tal como lo hace Carlos Guastavino en Argentina. En Buenos Aires, Juan Carlos Paz y el importante grupo Renovación abrieron el camino para un nuevo período. Pero la personalidad más importante en la música argentina de hoy es Alberto Ginastera, quien representa a su país no sólo por su composición vernacular sino también por el refinamiento de su estilo. Sus sinfonías han recibido primeros premios en concursos internacionales y su ópera *Don Rodrigo* ha sido representada exitosamente en Buenos Aires y en Nueva York. El está a cargo ahora del Instituto Di Tella, donde varios jóvenes compositores latinoamericanos adquieren entrenamiento en las técnicas de la música contemporánea.

En Chile, después de la importante obra nacionalista de P.H. Allende, el romanticismo de Alfonso Leng y la dramática música tonal de Domingo Santa Cruz en su *Cantata de los ríos* y en su música de cámara, la atmósfera ha sido lo suficientemente poderosa como para estimular las actividades de las generaciones jóvenes. La música ha llegado a ser importante en la vida universitaria y es sin lugar a dudas una característica nacional. La generación media usando un idioma neo-clásico tardío, se encuentra muy bien representada por Alfonso Letelier, cuyo fuerte temperamento religioso podemos verlo expresado en sus *Sonetos de la muerte*, que emplean los celebrados versos de Gabriela Mistral. Lo mismo ocurre con la música de Carlos Riesco y de Juan Orrego Salas. Este último ha ejercido una fuerte influencia en el movimiento musical interamericano. Orrego Salas es el director del Centro de Música Latinoamericano de la Universidad de Indiana. Ha recibido premio en el Festival de Palermo y otras distinciones en los Estados Unidos; su *Concierto para Piano*, su *Cantata de Navidad* y sus *Canciones Castellanas* se interpretan con frecuencia en festivales internacionales. Gustavo Becerra, dotado de un talentoso pensamiento abstracto, ha llegado a ser el líder de un grupo que pretende encontrar un lenguaje propio. Esta misma transición existe en Venezuela (Gonzalo Castellanos), México (Blas Galindo), Uruguay (Héctor Tosar) y Perú (Rodulf Hozman y Enrique Iturriaga).

Desde 1948, el panorama latinoamericano ha cambiado de nuevo y los efectos de una crisis musical a nivel mundial pueden observarse claramente. No es un cambio superficial en modelos o estilos, no un cambio de moda, sino una profunda revolución en el lenguaje musical mismo. No voy a ofrecer

ninguna explicación sociológica del movimiento juvenil hispanoamericano actual. No intentaré tomar en cuenta las bases políticas, sociales o económicas para explicar el desarrollo conducente al sistema de doce tonos de Schönberg o la exploración del sonido concreto o electrónico –ni menos aún para explicar la aventura del piano preparado de Juan Cage. Sólo destacaría –es una característica de nuestro siglo– que, unidos como estamos por los modernos sistemas de comunicación, todos somos partícipes hoy en día de una verdadera historia universal. Muchos grupos pequeños, sociedades e incluso instituciones tradicionales están comprometidos en la difusión de esta revolución musical que poco a poco se está llevando a cabo en los repertorios clásicos de las orquestas sinfónicas y filarmónicas. León Schidlowsky de Chile, Antonio Estévez de Venezuela y Roque Cordero de Panamá son tres nombres que he elegido como ejemplos entre las atestadas listas de jóvenes compositores.

Una densidad análoga caracteriza la atmósfera en la cual se practica el arte. En verdad se puede trazar un paralelo entre el arte y la música, aunque el impacto sociológico del lenguaje del arte abstracto es más amplio que aquel del idioma dodecafónico. Los efectos del arte de Cezanne, Nabi y Fauve afectaron al Buenos Aires metropolitano más que a cualquier otra ciudad latinoamericana. Personalidades de real distinción, tales como Miguel Carlos Victoria o Lineo Eneas Spilimbergo utilizaron estas nuevas técnicas en sus pinturas. Buenos Aires también contribuyó al triunfo del cubismo de Picasso, y bajo el hechizo de Picasso y Juan Gris, allí comenzó su temprana carrera otro maestro argentino, Emilio Pettorutti. Las doctrinas surrealistas también fueron recibidas con entusiasmo en Argentina. Juan Battle Planas abrió el camino para su apreciación con sus exposiciones en 1940. El grupo Orión, más ortodoxo, montó una corta pero exitosa campaña a favor de sus métodos, y el surrealismo llegó a ser un poderoso estímulo en la práctica del arte.

Dentro de este movimiento cosmopolita, Hispanoamérica expone un título: lo que Francisco Stantly estimó bien podría ser “el preludio a una típica expresión americana en un lenguaje formal moderno”. Se refería al “surrealismo metafísico” de las conocidas pinturas del artista chileno Roberto Matta. ¿Es típicamente hispanoamericano su extraordinario sentido de los vastos espacios? ¿O su aproximación lírica a sus temas? ¿O el delicado dibujo barroco que da tanto encanto a sus audaces composiciones? Leopoldo Castedo también usa la palabra “barroco” como fundamento del asombroso resultado de la arquitectura brasilera. Y para el crítico español Federico de Onís, el continente hispanoamericano no sólo es barroco en su geografía sino en las costumbres de sus habitantes. Por esa misma razón algunos historiadores han buscado el verdadero estilo hispanoamericano de la pintura en los grabados populares de José Guadalupe Posadas de México, en los retratos de José Gil

de Castro, el famoso pintor mulato del Perú, en los “desfiles” de las calles de Lima de Pancho Fierro, o en las escenas ingenuas (*La Universidad de Chile bajo la nieve*) de Herrera Guevara.

Pero nadie puede negar tampoco que las danzas dinámicas del sofisticado uruguayo Pedro Figari; las formas toscas de José Borda de Bolivia; o las fantasías de Osvaldo Guayasamín de Ecuador son típicas realizaciones del arte latinoamericano.

“Todas las formas del arte”, escribió Howard Hartog, “se encuentran acrisoladas”, y así sucede en Hispanomérica. ¿Podemos explicar este fenómeno sociológico? En lo que concierne a la pintura, la historia literaria ha proporcionado un número de explicaciones. Marta Traba, por ejemplo, recurriría a razones sociopolíticas: –el arte hoy en día está “comprometido” y su estética es rebelión. Yo prefiero un diagnóstico más humano y he escogido para finalizar esta conferencia una cita extraída de uno de los significativos ensayos de W.H. Auden: “El hombre es una criatura que hace historia, que no puede ni repetir su pasado ni dejarlo atrás; a cada instante añade algo, y de ese modo modifica todo lo que previamente le había sucedido”.