

## Graciela Paraskevaïdis: Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina

### I. A manera de introducción.

Sin la menor pretensión de agotar el tema, aunque con el deseo de continuar su profundización, estas reflexiones sobre música y dictadura intentan transitar por aspectos que han despertado poca atención en la historiografía y la musicología de América Latina. El itinerario recorre tramos de la así llamada música culta actual, poco antes, durante y poco después de los tiempos oscuros por los que atravesó nuestro continente en la segunda mitad del siglo XX, y alude también a ejemplos conexos provenientes de otras latitudes.

El arduo y espinoso camino de la música en relación con las ideologías, los aconteceres políticos y las tomas de posición de los compositores en tanto ciudadanos y creadores en sus respectivos contextos históricos y geográficos, temporales y estéticos, tiene - en la música culta europeo-occidental - una historia anterior al siglo XX, tiempo en que los contenidos socio-políticos y la denuncia de autoritarismos y totalitarismos diversos se manifiestan explícitamente, afirman su necesidad testimonial y dan lugar a nuevas formas de expresión.

La musicalización de un texto crítico o la utilización cuestionadora de un género aparentemente inocuo como la ópera ya cuentan, en la música europea del pasado, con antecedentes ilustres referidos a diversos abusos de poder, como **Le nozze di Figaro**, **Fidelio**, **Nabucco** y **Tosca**. Obras como la tercera sinfonía y **Wellingtons Sieg** de Beethoven, y aun el ciclo **Winterreise** de Müller/Schubert, también tienen como trasfondo lecturas políticas de un despertar ideológico en la etapa de afirmación de la burguesía en el poder.

En el siglo XX europeo, la elitista Segunda Escuela de Viena sorprende con tres fuertes testimonios antiautoritarios: **Wozzeck** (1925) de Alban Berg (1885-1935). **Ode to Napoleon** (1942) y **Ein Überlebender aus Warschau** (1947) de Arnold Schönberg (1874-1951).

Hanns Eisler (Alemania, 1898 - RDA, 1962), discípulo de este último, teorizará luego sobre las funciones de la música, separando conceptualmente sus múltiples campos de acción - de lucha, de protesta y de acción política -, nítidamente diferenciados de las complejidades de la música vanguardista entendida como "autónoma" [1]. Y, a pesar de las corrientes que defienden que los sonidos son sólo sonidos y no tienen ideología, a menudo aquella música autónoma no es ni tan autónoma ni tan pura: se ha "contaminado" irreversiblemente con diferentes signos históricos, y sus contextos portan mensajes sonoros diversos, que la percepción y la memoria reciben y perciben asociativamente, aun sin mediar texto alguno.

En la música latinoamericana del siglo XX, el arduo y espinoso camino de la así llamada "música política" se inicia emblemáticamente con el **Homenaje a Federico García Lorca** (1936) del mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), si bien su compatriota y contemporáneo Carlos Chávez (1899-1978) había compuesto en 1934

**Llamadas**, una “sinfonía proletaria” para coro mixto y orquesta con versos del **Corrido de la Revolución**. Pero, en oposición al **Homenaje...** de Revueltas, esta obra de Chávez - fugaz testimonio coyuntural - y las de algunos otros compositores de manifiesto compromiso político como José Pomar o Jacobo Kostakowsky actuantes en México en esos años, no han gozado históricamente ni de trascendencia ni de proyección. De ahí mi opción en señalar la de Revueltas como punto paradigmático de arranque.

Hay otros ejemplos. Cómo entender - fuera del complejo acontecer político-cultural de ese momento - las acciones y consecuencias del Grupo Música Viva fundado y liderado por Hans-Joachim Koellreutter (Alemania, 1915 - Brasil, 2005) en el Brasil de la dictadura populista de Getúlio Vargas de 1939.

Cómo considerar al ya señalado Carlos Chávez o a Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959) omitiendo el enorme poder político que detentaron por décadas en sus países, y las consecuencias musicales que esto acarreó. Cómo aproximarse a las propuestas de John Cage (1912-1992) sin tener presente que su pensamiento libertario y su credo filosófico lo mantienen alejado de todo compromiso, incluso sonoro, y que además proviene de uno de los países más autoritarios y opresivos del mundo.

Aún más lejos de las periferias latinoamericanas, cómo comprender a creadores como Serguéi Prokófiev (Rusia, 1891 - URSS, 1953) o Galina Ustvólaskaia (Rusia, 1919 - 2006) quienes, a pesar de que - de una u otra manera -, debieron suscribirse a las normas estéticas del “realismo socialista” impuestas por el aparato político-partidario, lograron hacer originales aportes por fuera o a pesar de las mismas.

Y cómo explicar por qué, en los países de nuestra América en los que culminaron largos y difíciles procesos revolucionarios en la segunda mitad del siglo XX, no se registran en el ámbito de la música culta más que poquísimos casos - ¿excepciones a la regla? - de creaciones que correspondan verdaderamente a esos procesos revolucionarios. Ni en Bolivia, ni en Cuba, ni en Nicaragua, ni en El Salvador. Y por qué el fantasma del realismo socialista ensombrece, *post mortem*, varios de los frescos musicales latinoamericanos.

Música y dictadura, música en dictadura, totalitarismos y autoritarismos de diverso cuño, exigen - bajo el amplio concepto de música política - un tratamiento pormenorizado que no se detenga en el heroísmo o la persecución de tal o cual creador o grupo político, sino que indague, esclarezca y aplique - a través del hecho musical - un oído social y políticamente sensible a los acontecimientos. Y desentrañe si esa obra, más allá de su atendible testimonio sonoro, transita por un lenguaje musical de características y contenidos innovadores, desprendido de modelos heredados y dispuesto a asumir los riesgos históricos y estéticos a los que esa situación política y social los enfrenta.

Ernesto Guevara también se ocupó del tema:

*Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios. [...] Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial*

ni 'becarios' que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas [2].

Entonces, no basta con musicalizar un texto de procedencia comprometida (el poeta preferido en América Latina parece ser Pablo Neruda) ni aludir simbólicamente al mismo. No es suficiente celebrar u homenajear o esgrimir pertenencias político-partidarias, aunque todo parta de irreprochables intenciones. Porque la utilización de un texto o un producto puramente instrumental o electroacústico pueden limitarse a modelos o patrones convencionales de la historia de la música reciente o lejana, y no asumir el riesgo natural e inherente a toda creación que intente fracturar y modificar esa historia generando contramodelos. El teórico mexicano Leopoldo Zea ha planteado la

*toma de conciencia como el primer acto de emancipación mental o cultural, pues el aceptar un modelo es ya aceptar una subordinación [3].*

Y el musicólogo alemán Günter Mayer señala al respecto:

*En el proceso musical, lo político no está establecido ni restringido por un estilo determinado ni por procedimientos, técnicas o medios particulares, sino por un método que los abarca. Éste apunta a la semantización de todas las dimensiones posibles, a una semantización con objetivos y propósitos conscientes: claridad en el asunto, en la exposición semántica de los hechos y en la comprensibilidad de lo pragmático-comunicativo. El orador político-musical debe tener algo relevante que decir y decirlo con precisión. [4]*

Una obra como las **36 Variations** sobre "El pueblo unido jamás será vencido" (1975) del estadounidense Frederic Rzewski (1938) podría actuar como excelente paradigma. Volveré sobre ellas más adelante.

Esta recorrida no es un catálogo exhaustivo sino sólo un espacio de información sobre algunos hechos musicales desencadenados por las dictaduras, dentro del cual el tema de la recepción de una obra no sólo no es menor, sino que juega un papel relevante en su valoración ética y, por ende, estética y política. En la periferia o hiperperiferia, la valoración de una misma obra, su recepción, comprensión o aceptación no necesariamente coincide con la de los centros de poder o la de los círculos esclarecidos y progresistas que combaten ese centralismo y defienden la música como manifestación política. Si bien la musicología se ha ocupado de la recepción, lo ha hecho casi siempre desde, por y para el centralismo. Pero la sensibilidad y el compromiso político de la periferia no siempre han hecho las mismas lecturas.

Porque la música, según el musicólogo alemán Hanns-Werner Heister:

*se genera, existe y tiene influencia dentro de una completa red de relaciones. El proceso musical abarca [...] un ámbito temporal y objetivo ricamente diferenciado que va desde el pensamiento y la ejecución hasta su impresión y efecto [...] El proceso musical llega a su fin con el efecto que produce. Sin embargo, recién logra su meta cuando los objetivos trascendentes planteados - subjetivos y objetivos - se hacen realidad...". [5]*

Por otro lado, es importante señalar el contundente hecho de que las dictaduras sudamericanas han tenido en el hemisferio norte una nada desdeñable resonancia musical, a través de la cual se manifestó tanto la oposición a los totalitarismos de Estado como la solidaridad con sus víctimas.

## II. “Y entonces comprendió”.

El triunfo de la Revolución Cubana el 1º de enero de 1959 es la charnela entre dos décadas de gran agitación política en nuestro continente. Entre otros acontecimientos de diverso signo, la década de 1950 incluyó la revolución boliviana encabezada por Víctor Paz Estenssoro (1952), el suicidio de Getúlio Vargas (1954), las caídas del guatemalteco Jacobo Arbenz (1954) y del argentino Juan Domingo Perón (1955), y la derrota del Moncada (1953), inicio ésta, a su vez, de un nuevo camino revolucionario.

La década de 1960 marca un punto de inflexión a través de sucesos que, de una u otra manera, pueden vincularse transversalmente y que no son fruto del mayo francés, sino de las luchas anticoloniales y antiimperialistas de varios siglos:

En el ámbito compositivo, se registran aquí y allá huellas referenciales relacionadas, directa o indirectamente, con estos acontecimientos, a los que se agrega - con inequívocas connotaciones políticas, de ahí su mención en este contexto - una toma de conciencia, que a menudo incluye también el rescate de lo indígena y lo negro, y el homenaje a esas presencias culturales tan sumergidas continentalmente:

- 1) la gesta guevariana,
- 2) los movimientos de liberación nacional y las luchas antiimperialistas que sacudieron muchos rincones del Tercer Mundo,
- 3) los enfrentamientos raciales tanto en África como en los Estados Unidos de Norteamérica,
- 4) la escalada estadounidense en Vietnam,
- 5) los movimientos estudiantiles y feministas en los Estados Unidos,
- 6) la matanza de Tlatelolco (1968),
- 7) las dictaduras latinoamericanas que ya anticipan el plan Cóndor, activado en Santiago de Chile en noviembre de 1975 y operando concertadamente en todo el Cono Sur,
- 8) finalmente, el mayo 1968 que tuvo epicentros importantes en Francia y en países vecinos como Alemania y Holanda, y también repercusiones de ultramar, pero cuyos héroes y figuras de culto curiosamente no eran ni franceses ni alemanes ni holandeses, sino onomatopeyas periféricas del centralismo primermundista: Mao, Ho y Che [6].

De Europa es imperativo nombrar, en indiscutible y honroso primer lugar, a Luigi Nono (Italia, 1924-1990), uno de los compositores más significativos y relevantes de las vanguardias europeas de la segunda posguerra, quien debe ser considerado como el más importante defensor del internacionalismo expresado en términos musicales, y uno de los que influyeron en el pensamiento de varios compositores latinoamericanos, y cuya recepción musical ha dado lugar a no pocos debates en Alemania.

Es en 1952 que Nono comienza a incluir textos de poetas latinoamericanos como Neruda y luego de españoles como García Lorca, relacionados con el tema de la guerra civil española y, a partir de 1967, de testimonios y situaciones referidos directamente a América Latina, particularmente a Cuba y Chile (Celia Sánchez, Haydée Santamaría, Ernesto Guevara, Fidel Castro y Julio Huasi). Dos obras son significativas en este contexto: **Y entonces comprendió** (1969/70) para seis voces femeninas, coro de cámara y cinta magnética pregrabada, dedicada *A Ernesto 'Che' Guevara y a todos los compañeros de las Sierras Maestras del mundo* con textos del Che [7] y el poeta Carlos Franqui, y **Como una ola de fuerza y luz** (1971/72) para soprano, piano, orquesta y cinta, con poema del argentino Julio Huasi sobre la muerte del chileno Luciano Cruz, militante del MIR.

Junto a su gran fuerza expresiva y lírica, Nono ha encontrado - en éstas como en las anteriores **Il canto sospeso** (1956), **Intolleranza 60**, **La fabbrica illuminata** (1964), **Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz** (1965/66), **A floresta è jovem e cheia de vida** (1967) y **Contrappunto dialettico alla mente** (1967/68) [8], y en posteriores como **Al gran sole carico d'amore** (1972/74) y **Prometeo, tragedia dell'ascolto** (1981/85) - el difícil punto de equilibrio entre la música de agitación (música política en el más amplio y profundo sentido), la música como testigo de época y la música como esencialidad existencial.

Entre sus contados discípulos, los alemanes Helmut Lachenmann (1935) y Nicolaus A. Huber (1939) han seguido, con lenguajes propios, en la senda de la música política e internacionalista de su maestro y, en el caso de Huber, incorporado también referencias latinoamericanas. Lachenmann, por otro lado, ha sido el modelo que más ha influenciado la música de su compatriota Mathias Spahlinger (1944).

Ernesto Guevara ha sido una figura central de varias obras de la época. Menciono algunas:

- el sueco Sten Hanson (1936) aporta su **Che** (1968), una *text-sound composition*, característica de esos años en las realizaciones electroacústicas de varios compositores suecos.
- el italiano Giacomo Manzoni (1932) elabora **Ombre** [Schatten] (alla memoria di Che Guevara) (1968) en base a textos fonéticos.
- **Reconstructie** (1969) es una "moralidad política", un teatro musical de realización colectiva de los compositores holandeses Louis Andriessen (1939), Reinbert de Leeuw (1938), Misha Mengelberg (1935), Peter Schat (1935-2003) y Jan van Vlijmen (1935-2004), con libreto de Hugo Klaus y Harry Mulisch.

También desde los Estados Unidos de Norteamérica llegan sonidos afines y solidarios: James Tenney (1934-2006), un pionero de la música por computadora, homenajea a Guevara en **Fabric for Che** (1967), una pieza electroacústica de original realización técnica y singularidad expresiva.

*En gran medida, fue influenciada por la agitación política y social de la época, y he escuchado la obra a menudo como un grito enojado y hermoso. [...] un intento de crear un acontecimiento sonoro continuo sin comienzo ni fin. [...] la pieza toda está concebida como un sonido único modulado más o menos complejamente. [9].*

Desde el ámbito latinoamericano, se oyen **Ñancahuasú** (1970) para pequeña orquesta y recitador del peruano César Bolaños (1931) con textos del Diario del Che, **Epitafio para un guerrillero** (1974) para coro mixto y percusión del también peruano Aurelio Tello (1951) con poema de Jesús López Pacheco, **Memento, mortus est!** o **¡Acuérdate, ha muerto!** (1967), **Che Guevara en América** (1967) y **¡Volveremos a las montañas!** (1968) del chileno Gabriel Brncic (1942).

En Cuba, diversas obras para el concierto - junto a innumerables canciones - testimonian aspectos de la gesta revolucionaria: la cantata **Creador del hombre nuevo** (1969) y **Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada** (1973) para piano y orquesta de Argeliers León (1918-1991); **Oda a la memoria de Camilo** (1966) de Carlos Fariñas (1934-2002); **El compañero presidente** (1975) para barítono, recitante y conjunto instrumental de Roberto Valera (1938). [10]

En las márgenes del Río de la Plata, surgen - en sintonía con el espíritu contestatario de la época - **Una estrella, esta estrella, nuestra estrella** (1969) para coro y conjunto de cámara, y **Que** (1969), obra electroacústica (con citas de un poema de Mario Benedetti) del uruguayo Coriún Aharonián (1940).

No sorprende que las posibilidades del estudio electroacústico (aún analógico en esos años) sean utilizadas frecuentemente para la realización de obras testimoniales del acontecer contemporáneo, pues permiten una mayor difusión que las instrumentales - dependientes de varios músicos, ensayos y ejecuciones -, y un copiado y reproducción por medios bastante asequibles.

La realidad musical se presenta descarnada a nuestros oídos o es procesada dialécticamente, en forma de símbolos de sobreentendidos inconfundibles. Lo individual cede su lugar a una conciencia colectiva, lo histórico se vive como necesidad absoluta. Es el momento de luchas por utopías e ideales continentales.

### III. “El pueblo unido”, ¿jamás será vencido?

A través de fuertes mecanismos partidarios sobre todo en Europa, la diáspora chilena fue imponiendo, a partir de 1973, la canción popular de propaganda **El pueblo unido jamás será vencido** de Sergio Ortega (Chile, 1938 - Francia, 2003) y del grupo Quilapayún [11], difundida por este último como símbolo antidictatorial. Aunque la canción misma nunca llegó a ser un himno latinoamericano, el eslogan “El pueblo unido jamás será vencido” ya había sido muy difundido por grupos y movimientos sociales ligados al Partido Comunista. Tanto la canción como el eslogan fueron utilizados emblemáticamente por algunos compositores del hemisferio norte, en obras contemporáneas a los acontecimientos desatados por el golpe militar en Chile. Y, como ocurriera con Ernesto Guevara, el presidente Salvador Allende también fue objeto de diversos homenajes musicales.

El inglés Cornelius Cardew (1936-1981) realizó una versión con swing de **El pueblo unido...**, que solía ejecutar en Londres con su grupo de *agit-prop* en manifestaciones de protesta. Cardew había sido un refinado e imaginativo compositor de vanguardia, hasta que sus convicciones ideológicas lo llevaron a radicalizar su postura y abandonar la “torre de marfil” del creador, para dedicarse de lleno a experiencias de improvisación y, finalmente, a la música popular de protesta y de lucha, a menudo en forma de sencillas canciones. [12]

El ya mencionado Frederic Rzewski brindó su aporte solidario con **The people united will never be defeated** (1975), 36 variaciones para piano sobre la música de la canción homónima, cuyo virtuosístico y discursivo tratamiento instrumental recorre muchas variantes del estilo romántico decimonónico (Schumann, Brahms...) y tiende simbólicos puentes hacia citas históricas como la de la **Solidaritätslied** de Hanns Eisler.

Pero el dilema (o la paradoja) de esta obra - y de otras similares - radica precisamente en que expresa su solidaridad y homenajea a torturados y desaparecidos - usando el lenguaje del opresor, impuesto en América Latina en nombre de la cruz y la espada durante siglos de aniquilamiento físico, espiritual y cultural. El acto originario de protesta antiimperialista se convierte en una especie de oxímoron: un pianista y compositor de vanguardia - crítico del sistema y de reconocida trayectoria y militancia de izquierda, como lo demuestran sus notables obras políticas de 1972, **Coming together** y **Attica**, ambas para relator y conjunto de cámara -, se deja seducir por un modelo musical que no es precisamente de características muy revolucionarias, y se adentra en una convencional técnica compositiva del pasado europeo, incompatible con el objetivo ideológico y el móvil político inicial. Una contradicción dialéctica que el fervor solidario no debería ocultar. Es aquí, por ejemplo, donde los mecanismos ya aludidos de la recepción, operan con efecto negativo.

En las antípodas musicales, otro estadounidense, Gordon Mumma (1935), compuso la obra electroacústica **Wooden pajamas** (1974) concentrando en escasos tres minutos una inusitada y contundente violencia sonora de reducido material:

Como ya señalé, las obras musicales no son automáticamente revolucionarias ni por su título o texto, ni por el expreso deseo del compositor, sino que necesitan demostrar - en su logro estético, en su proyección histórica - que están forzando códigos y abriendo caminos, tal cual lo han intentado las situaciones o personalidades a las que se homenajea. De lo contrario - y salvo que se la fagocite "antropofágicamente" a la manera del manifiesto de Oswald de Andrade de 1928 -, la música, unida a las imposiciones de los modelos de su pasado histórico, a menudo será vencida.

*Se cuenta que poco antes de su muerte en el reciente golpe militar en Chile, Salvador Allende decía 'de aquí sólo me sacarán en pijama de madera' [13].*

Acota Günter Mayer:

*Dicho burdamente, lo político no es una propiedad inmanente de los objetos o productos musicales en sí mismos (...). Es una cualidad y una parte esencial en el momento del proceso musical total, del contexto de la producción, del lenguaje y de la comunicación, desde la primera idea y el trabajo compositivo hasta la percepción auditiva y su efecto. [14]*

Así como se han elevado voces desde las entrañas mismas del imperio, no es por azar que en la Alemania post-nazi se encuentren testimonios internacionalistas de compositores que se puedan considerar "músicos políticos" como Nicolaus A. Huber quien, en el final de **Darabukka** (1976) para piano, alude sutilmente al esqueleto rítmico del eslogan **El pueblo unido...**, deconstruyéndolo dentro del material elaborado

según su particular técnica de composición rítmica. En 1977, su **Lernen von** para gran orquesta conmemora un nuevo aniversario del 11 de septiembre chileno.

Siempre desde Europa, llegan en años posteriores los homenajes del también alemán Mathias Spahlinger, quien testimonia su solidaridad en dos obras: **el sonido silencioso** (1973/1980), para dos sopranos, tres mediosopranos y dos contraltos, una *música fúnebre para Salvador Allende*, con textos de Neruda y de canciones antifascistas y revolucionarias, un extenso fresco de casi media hora en el cual se oye la consigna ritmada y coreada de *el pueblo unido, jamás será vencido*. En **música impura** (1983) para soprano, guitarra y percusión, que lleva cinco epígrafes de César Vallejo (un poeta lamentablemente no muy frecuentado por los músicos), Spahlinger elabora en la voz el texto *pobre por culpa de los ricos* del poema de Neruda **España pobre por culpa de los ricos** (de **España en el corazón**).

Desde Cuba, llega la **Cantata de Chile** (1974) de Leo Brouwer (1939), con texto del chileno Patricio Manns, para coro masculino y orquesta, y desde Puerto Rico la pieza electroacústica **En memoria a Salvador Allende** (1974) de Rafael Aponte-Ledée (1938).

En la diáspora chilena en Europa, el ya señalado Sergio Ortega compone **La dignidad** (1979), cantata para soprano y dos percussionistas con textos propios y de Neruda, del ex senador Jorge Montes y del dirigente comunista Samuel Riquelme, cuya última parte se titula **Lonquén** (un lugar al sur de Santiago donde se encontraron en 1978 treinta cadáveres), única palabra repetida por la cantante. Ortega es también autor de **Acoso y muerte de un hombre** (1983), un cuarteto de cuerdas en siete partes, dedicado a la memoria del líder mapuche Juan Quiriván, asesinado en septiembre de 1973, y de **La huella de tus manos** (1983), una ópera sobre el tema de los desaparecidos, basada en una obra de Neruda.

Leni Alexander (1924-2005) recuerda a Víctor Jara en **Ils se sont perdus dans l'espace étoilé...** (1975), Juan Orrego-Salas (1919) aporta su **Biografía mínima de Salvador Allende** (1983) para voz, guitarra, trompeta y percusión, Gustavo Becerra su **Chile 1973** (1974) cantata para solistas, coro, conjunto instrumental, sintetizador y amplificación con textos de Rigo Ros, Neruda y Peter Weiss, y la cantata popular **Allende** (1980) con texto de Eduardo Carrasco.

Fernando García (1930) - de larga trayectoria en la música de contenido cívico e intención testimonial - señala que su obra **Tierras ofendidas** (1984) para flauta, oboe y clarinete (I. Los tormentos y II. Las desapariciones)

*es un grito de protesta ante la brutal opresión a que fue sometido el pueblo chileno por los militares fascistas.*

Aunque sin participación del texto, lleva un epígrafe de Neruda (también de **España en el corazón**) [15].

El musicólogo chileno Rodrigo Torres-Alvarado comenta sobre García:

*Para él la función social del arte es asunto fundamental, privilegiando una relación de correspondencia entre los imperativos éticos del creador y las necesidades de su medio y época. García plantea que el artista puede cumplir una función*



*desmitificadora, de toma de conciencia e incluso una función inductora de la acción en el mundo que lo rodea. [...] El auge de los grandes relatos utópicos-revolucionarios del siglo XX imprimirá un horizonte épico al imaginario que su obra convoca, muy especialmente al conjunto de esas cantatas y oratorios compuestos en los años 1960. [...] Hoy esta cantata es una obra emblemática de la referida 'épica musical americana', que consagró a García por su potencia expresiva. "Tierras ofendidas", compuesta en La Habana, pertenece al numeroso grupo de obras que García ha dedicado a recordar las luchas de los pueblos por su libertad y, en general, sus reivindicaciones [16].*

#### IV. A nuestros muertos.

En la Argentina, Hilda Dianda (1925) marca con dos obras el comienzo y el final de la dictadura: con la electroacústica **...después el silencio** (1975/76) y con el **Requiem** (1984) para bajo, coro mixto y orquesta, cuya dedicatoria dice escuetamente *a nuestros muertos*. Especialmente en la primera, las insistentes frecuencias y dinámicas bajas en el umbral de la percepción generan una angustia que cancela cualquier explicación. Sin texto ni citas, sólo en términos musicales, la desolación del silencio forzado y el desamparo existencial son por demás elocuentes.

La referencia al silencio y al tiempo tampoco es casual y se encuentra en varias obras de la época; la década del 1970 es de tiempos violentos rodeados de silencios ominosos impuestos brutalmente, pero también de tiempos y silencios de lucha y creación. El tiempo y el silencio - coordenadas esenciales del hecho sonoro - son experimentados como refugios de solidaridad y resistencia, en un presente de angustia y terror que redobla la esperanza.

A pocos años de finalizada la pesadilla colectiva, Gerardo Gandini (1936) compone **La casa sin sosiego** (1991), una ópera de cámara con excelente libreto de la también argentina Griselda Gámbaro, una alegoría del mito de Orfeo a través de la ópera homónima de Monteverdi proyectada hacia los desaparecidos durante la dictadura.

*La música tiene una dimensión dramática y sonora que nos coloca frente a un destino que aún espera respuestas. Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso, la música nuestro reclamo [17].*

El 24 de noviembre de 1982, la AIDA (Association Internationale de Defense des Artistes Victimes de la Repression dans le Monde) y la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania, bajo la égida del prestigioso intelectual alemán Heinrich Boell (1917-1985), Premio Nóbel de Literatura de 1972, realizaron un concierto con obras compuestas expresamente a la memoria de argentinos desaparecidos. Este concierto tuvo como lema **¿Dónde estás hermano? Por los desaparecidos en la Argentina**, tomado del título de la obra de Luigi Nono para dos sopranos, mediosoprano y contralto. Las palabras del título sirvieron a éste no sólo como material sonoro, sino también para plantear internacionalmente esta interrogante a los militares argentinos. Sin duda la más breve de las obras de Nono, un fino lirismo se entrelaza con elocuentes silencios y un tratamiento casi exclusivamente "vertical" del material. [18]

## V. Tiempo de silencio.

Por lo general, los historiadores uruguayos denominan dictadura cívico-militar al período 1973-1984, pero la irrupción y vigencia de “dictadura” debería remontarse a fines de 1967. La fachada pseudo-democrática e institucional no pudo disimular la crisis interna que incluyó prohibiciones de partidos políticos, escuadrones de la muerte, persecuciones políticas en el ámbito estudiantil, gremial y cultural, allanamientos, cierres de órganos de prensa, torturas a detenidos, y otras medidas “de seguridad”. Algo similar había ocurrido en la Argentina, entre el regreso (1973) y la muerte de Perón (1974) hasta el golpe de 1976, con una ficticia constitucionalidad que malencubrió acciones represivas de inequívoco signo.

Un año después, en el umbral de la recuperación de la memoria colectiva, Gordon Mumma componía **Los desaparecidos** (1983) para clavicordio eléctrico. El tema es retomado por algunos compositores argentinos de la generación crecida en dictadura, como Raúl Minsburg (1965) en **Días después...** (1998) y el binomio Martín Liut (1968) y Abel Gilbert (1960) en **Movimientos** (1999/2000), una pieza radiofónica [Hörspiel] alrededor de las madres de Plaza de Mayo.

Aunque sobre esos años ha habido en el Uruguay diversas menciones a la cultura y al arte y a sus figuras resistentes y militantes por lo general en el exilio, las mismas delatan omisiones a la hora de registrar y reconocer el papel resistente de la música y sus representantes durante la época. Si, lejos del Uruguay y en el contexto de la canción popular política, las personalidades emblemáticas de Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, el dúo Los Olimareños, José Carbajal “El Sabalero” o Numa Moraes, apoyaban desde sus lejanos exilios, con las letras y músicas de sus canciones y con su militancia, la supervivencia espiritual y moral de los que vivíamos en el Uruguay, dentro de fronteras se desarrolló una importante resistencia musical que tuvo presencias y ramificaciones profundas en el propio terreno de la música popular [19].

Es en este marco de resistencia que también debe inscribirse la presencia de creadores que aportaron - desde su casi inadvertido rincón - algunos testimonios desde el ámbito de la música culta, difundidos consecuentemente en los conciertos del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

Juan José Iturribery (1936) compone **Tiempo de silencio** (1975/1981) para guitarra y **Fuera de la jaula** (1984) para piano preparado, dos ejemplos de austera expresividad que aluden, no sólo en las metáforas de sus nombres sino también en sus despojados sonidos, por un lado, a la asfixia que rodeaba al Uruguay al promediar la dictadura y, por otro, a su inminente fin.

Coriún Aharonián (1940) realiza **Gran tiempo** (1974) y **Esos silencios** (1978), ambas electroacústicas, **Digo, es un decir** (1979) para conjunto instrumental, **Los cadavías** (1980) para cuatro instrumentos, **En el sombrío bosque un canto un pájaro** (1981) para instrumentos informales y percusión, y **Apruebo el sol** (1984), también electroacústica. Ulises Ferretti (1953) alude a la situación a través de su **Lamento** (1983) para flauta dulce soprano.

## VI. Otros ejemplos.

Con referencia al punto de inflexión que significó la década de 1960 en la historia de América Latina y, por ende, también en ciertos ámbitos de la música culta, quisiera agregar a las ya mencionadas algunas obras también testimoniales, aunque no relacionadas específicamente con el contexto de las dictaduras, sino con una impronta latinoamericanista y de denuncia antiimperialista, obras que asumen las más diversas maneras de expresión en medios y contenidos.

En Brasil - un país cuyos músicos populares hicieron significativos y notables aportes de singular creatividad [20] -, es de rigor mencionar a **Beba Coca Cola** (1966) para coro mixto a *cappella* de Gilberto Mendes (1922), como un verdadero clásico del género. Este tan divertido como ácido motete en re menor, acunado y acuñado por el manifiesto de 1963 de intelectuales reunidos alrededor del Grupo Música Nova, es una ineludible pieza maestra de *agit-prop*.

**Elegía violeta para monseñor Romero** (1980) para dos voces infantiles solistas, coro de niños, piano y orquesta del también brasileño Jorge Antunes (1942), recoge el llamamiento de monseñor Romero *No se mata la justicia* y lo convierte en el eje de la obra que utiliza, además, citas de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, los Salmos de David y del propio sacerdote salvadoreño, asesinado poco después.

Entretanto, desde el norte siguieron llegando más voces. En las huellas de su contemporáneo Luigi Nono, el suizo Klaus Huber (1924) estrenó en 1983 su extenso y multitudinario fresco sinfónico-coral **Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet** (1982) con textos de Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesús, George Jackson y el profeta Isaías, para mediosoprano, tenor/narrador, bajo-barítono, niño soprano, 16 voces mixtas solistas, coro mixto, 50 músicos divididos en hasta siete grupos, cintas, micrófonos, video, 4 o 5 directores, como

*Fürsprache für alle die, deren Stimme nicht gehört wird, deren Sprache verstummt* [21].

A pesar de la indudable honestidad de sus intenciones, ocurre con esta obra algo que la relaciona con la de Rzewski. Si bien su lenguaje contemporáneo no establece compromisos con el pasado musical, este oratorio denota una retórica de gesto levemente mesiánico.

También en 1983, dos compositores alemanes, Heiner Goebbels (1952), del ámbito culto, y Walter Mossmann (1941), músico popular, hacen conocer su pieza electroacústica **Unruhiges Requiem**, un Hoerspiel que recoge dramáticos sucesos entre otros de Chile y Nicaragua, y cita la emblemática canción **A desalambrar** del uruguayo Daniel Viglietti (1939), convirtiéndola en eje de la obra. Esta pieza podría también considerarse como didáctica en el sentido brechtiano.

Un rápido relevamiento por obras de la generación posterior - que habrá que estudiar más adelante -, da cuenta de algunos testimonios de diferentes procedencias, pero indica un creciente desinterés por lo político-ideológico-social-testimonial y un voluntario desentendimiento del acontecer de una realidad cotidiana que, en lo esencial, continúa en América Latina siendo tan cruel como desalentadora.

## VII. Memorias mestizas.

Diferenciándose de una presencia a menudo ingenua y descriptiva en la mayoría de los nacionalismos “americanistas” decimonónicos y de la primera mitad del siglo XX, las culturas sojuzgadas por el conquistador son recontextualizadas como homenaje y rescate de la memoria y como toma de conciencia histórica y política de sus *quinientos años de soledad* [22]. Un primer relevamiento de obras compuestas en la segunda mitad del siglo XX conduce al guatemalteco Joaquín Orellana (1937) y su “música ideológica” iniciada con **Humanofonía I** (1971), obra electroacústica testimonial que recoge microfónicamente la violencia cotidiana institucionalizada por el poder, el hambre y la miseria. Luego a la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975) y la cosmogonía indígena tuneba de **Creación de la tierra** (1972), cuyo canto es la única fuente sonora para toda la obra, homenaje a las culturas sumergidas y exterminadas por la sangrienta y codiciosa conquista [23].

Y siempre en el campo de la electroacústica, incluye la trilogía de “música etnológica” y “música pobre” del argentino Oscar Bazán (1936-2005) **Episodios** (1973), **Austera** (1973) y **Parca** (1974), y el **Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís** (1974) del uruguayo Coriún Aharonián. El argentino Mariano Etkin (1943) aporta su **Muriendo entonces** (1970) para conjunto de cámara y su **Música ritual** (1971) para orquesta.

Del mismo del Mónaco es **Túpac Amaru** (1977) para orquesta. *Túpac Amaru* - escribe el compositor en la partitura - *fue el último inca, y tal vez el primero en defender la identidad cultural de su pueblo. Esta obra no es un homenaje a su persona, sino a la actitud por él asumida* [24].

Eduardo Bértola retrata **La visión de los vencidos** (1978) para cuatro flautas, con notable austeridad de medios y resultados expresivos. Su epígrafe es escueto:

*... todo esto pasó con nosotros, nosotros lo vimos, nosotros lo contemplamos, con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados...* [25].

En la generación siguiente e independientemente de los marcos dictatoriales pero retomando la veta de rescate y homenaje como hecho político, algunos compositores nacidos en la segunda mitad del siglo XX aportan obras que aúnan la búsqueda identitaria con el compromiso político.

Cergio Prudencio (Bolivia, 1955) crea **La ciudad** (1980), para orquesta de instrumentos altiplánicos, nacida en el marco de un amplio proyecto pedagógico y artístico de la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos),

*ante la necesidad de encontrar una identidad y una función como músicos en nuestro propio contexto histórico* [26].

Tato Taborda (Brasil, 1960) compone **Prostituta americana** (1983) para seis músicos que tocan flauta, clarinete, trombón, chelo, guitarra, piano, acordeón, percusión e instrumentos andinos. Y explica que la obra

*...es una excursión a través de nuestro (des)con(ten)tinente y una incursión por nuestro país-perro comelatas. Un viaje que no pasa por los aeropuertos o por caminos*

*asfaltados, sino por vías periféricas, por caminos barrocos a lomo de burro, donde el paisaje pasa más lentamente [27].*

### **VIII. Contra la olvidación [28].**

También es necesario recordar la activa presencia contestataria y los diversos aportes testimoniales y de denuncia provenientes de otros ámbitos creadores como el de las artes plásticas, la narrativa, la poesía, el teatro y el cine latinoamericanos, que han contribuido decisivamente al rescate de la historia y la memoria. Y señalar que varios de sus representantes fueron no sólo censurados o prohibidos, sino que sufrieron persecución, tortura e incluso desaparición.

Tampoco debe olvidarse que, en países como Argentina o Uruguay, tras un primer momento de euforia ante un aparente esclarecimiento del horror vivido y un fugaz intento de cerrar las profundas heridas de una sociedad desarticulada, sobrevino un manto de silencio estremecedor. Un nuevo e inesperado “tiempo de silencio” impuesto por las leyes de la amnesia y la impunidad del terrorismo de Estado, paralizó el esclarecimiento histórico. El trauma colectivo fue distorsionado por teorías como la de los “dos demonios”, y la sociedad quedó anestesiada bajo la amenaza de nuevos infiernos. Tuvieron que pasar largos años para que los imperiosos reclamos pendientes recobraran su imprescriptible vigencia. A más de dos décadas de los retornos “democráticos” en estos países, han resurgido hoy contundentes indicios y acciones concretas “contra la olvidación”.

Me referí anteriormente al silencio y al tiempo como elementos estructuradores esenciales de todo hecho sonoro. Ambos han devenido protagonistas de toda nuestra historia latinoamericana: el tiempo y el silencio de los “quinientos años de soledad”, el tiempo detenido y silenciado de la represión, el silencio de la desmemoria y el tiempo del desolvido. Es en este complejo entramado que deben ubicarse también los testimonios musicales, sin confundir la filantropía demagógica con la exigencia creativa, la pose pseudo-revolucionaria con la toma de conciencia de época o, sencillamente, el oportunismo con la solidaridad. Es probable que de las obras mencionadas en este trabajo, algunas hayan pasado ya a integrar el rubro de lo efímero y circunstancial.

Y si bien las funciones de la música son múltiples, en América Latina tienen la posibilidad de transitar por un camino que lleve a superar los modelos del viejo colonialismo imperial - hoy llamado globalización neoliberal -, a través de la permanente exigencia del riesgo creador y del compromiso ético que pueda contribuir a la generación de una cultura no tutelada, esencialmente contrapuesta a las ideologías del sistema dominante.

Montevideo, octubre 2008.

- [1] Hanns Eisler: Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura. La Habana, 1990, 220-228.
- [2] Ernesto Guevara: “El socialismo y el hombre en Cuba”, marzo de 1965. In: Obra revolucionaria, Era, Ciudad de México, 1967, 636.
- [3] Leopoldo Zea: Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1974, 18/19/20.
- [4] *Das Politische im Musikprozess ist somit nicht auf einen bestimmten Stil, auf einzelne Verfahren, Techniken, Mittel festgelegt und beschränkt. Wohl aber auf eine übergreifende Methode. Sie zielt auf Semantisierung möglichst aller Dimensionen, und zwar ziel- und zweckbewusste Semantisierung: Deutlichkeit in der Sache, in der semantischen Darstellung des Sachverhalts, und Fasslichkeit im Kommunikativ-Pragmatischen. Der musikalisch-politische Redner muss Relevantes zu sagen haben und es genau sagen.* In: Hanns-Werner Heister, hrsg: Günter Mayer. Zur Theorie des Ästhetischen. Musik - Medien - Kultur - Politik. Weidler, Berlin, 2006, 85.
- [5] *... entsteht, existiert und wirkt innerhalb eines ganzen Netzes von Beziehungen. ... Der Musikprozess umfasst ... die ganze zeitlich wie sachlich reich differenzierte Spanne von Einfall und Ausführung bis Eindruck und Wirkung. ... Mit der Wirkung erreicht der Musikprozess sein Ende. Sein Ziel jedoch erreicht er erst dann, wenn die übergreifenden subjektiven und objektiven Zwecksetzungen und Zwecke verwirklicht wird.* Hanns-Werner Heister: “Stellenwert der Musik im gesellschaftlichen System”. In: Musik-Psychologie. Rowohlt, Hamburg 2002, 103-112.
- [6] Recuerdo manifestaciones de estudiantes alemanes en 1968 reclamando, entre otras cosas, el cogobierno universitario, sin haber podido enterarse jamás de que, exactamente cincuenta años antes, en 1918 y a miles de kilómetros de allí, había tenido lugar la así llamada “Reforma de Córdoba” (Argentina), un paradigma latinoamericano que había barrido - al menos por un tiempo - con los feudalismos académicos.
- [7] Fragmento de su carta de despedida leída por Fidel Castro.
- [8] Obra dedicada a Douglas Bravo, el guerrillero venezolano, líder del FLN-FALN (Frente de Liberación Nacional - Fuerzas Armadas de Liberación Nacional).
- [9] *It was, to a great extent, influenced by the political and social upheaval of the time, and I have often heard the piece as an angry, beautiful shout. [...] an attempt to create a continuous sonic event with no beginning and no end.[..]. the whole piece [is] conceived in consisting of but a single sound, more or less complexly modulated.* In: librito del CD James Tenney. Selected works 1961-1969, Artifact Recordings, Berkeley, Cal., 1992.
- [10] Leo Brouwer (1939) por su parte, compone la obra electroacústica **Al asalto del cielo. Homenaje a Lenin** (1970).
- [11] Ortega ya había compuesto **Responso por el guerrillero muerto** (1968) para soprano y dos percusionistas, con texto propio, y **Venceremos** (1970), música para la campaña electoral de Salvador Allende con letra de Claudio Iturra, la primera en

lenguaje culto y la segunda en lenguaje de música popular y de propaganda política. También su compatriota Eduardo Maturana (1920-2003) compuso un **Responso para el guerrillero**, cuyos textos son un collage de avisos y noticias de periódicos, fragmentos del **Diario del Che** y aportes propios.

[12] Fue atropellado en las calles de Londres en vísperas de la navidad de 1981 por un auto que se dio a la fuga. Curiosamente, su misteriosa muerte nunca fue aclarada.

[13] Gordon Mumma: Texto que debe leerse antes de la obra. Mumma es también autor de otras obras políticas como **The Dresden Interleaf 13 February 1945** (1965), pieza electroacústica denunciando el bombardeo de esta ciudad histórica a finales de la Segunda Guerra Mundial con el sólo objeto de probar los nuevos avances de la tecnología bélica.

[14] *Das Politische ist - grob gesagt - keine immanente Eigenschaft der musikalischen Objekte beziehungsweise Produkte selbst (...). Es ist eine Qualität und ein wesentliches Teilmoment des gesamten Musikprozesses, des Produktions-, Sprach- und Kommunikationszusammenhangs von Einfall und Kompositionsarbeit bis zu Hörwahrnehmung und Wirkung*. In: Hanns-Werner Heister, hrsg: Günter Mayer: Zur Theorie des ästhetischen. Musik - Medien - Kultur - Politik. Weidler, Berlin, 2006, 74.

[15] Fernando García: In: "Fernando García, compositor chileno. Obras sinfónicas y de cámara." Librillo del CD, SVR, 2002, 9.

[16] Rodrigo Torres: In: ídem, 7-8.

[17] Griselda Gámbaro: In: Programa del estreno de **La casa sin sosiego**, Buenos Aires, 1992.

[18] Además de esta pieza, se estrenaron en dicho pequeño concierto **Testamento** de Juan Allende-Blin (Chile/Alemania, 1928) con texto de Neruda, **Memento. Moralische Meditation für Stimme** de Dieter Schnebel (Alemania, 1930) para voz y acompañamiento melódico-armónico-rítmico, con texto propio y de nombres de desaparecidos, **Senza speranza** de Jürg Baur (Alemania, 1918) para voz y piano con textos del desaparecido Miguel Ángel Bustos y de Giuseppe Ungaretti, **Passionato** para piano de Wilhelm Killmayer (Suiza, 1927), **Fragment über den Tod** de Johannes Fritsch (Alemania, 1941) también con textos de M.A. Bustos para recitante, soprano, viola, chelo y piano, **Parabel** para piano de Johannes Blume (Alemania, 1923), **Entfachen und Glut** para dos pianos de Tilo Medek (Alemania, 1940-2006), la electroacústica **En boca cerrada** con textos del desaparecido Roberto Jorge Santoro de Charles Amirkhanean (EEUU, 1945), **Mit geschlossenem Mund** para ocho voces de Wolfgang Rihm (Alemania, 1952), En esta tierra grande para recitante, violín, viola, chelo y guitarra con texto del mismo Santoro de Thomas Jahn (Alemania, 1940), **Guarda el canto** para soprano y cuarteto de cuerdas con textos de M.A. Bustos de Hans Jürgen von Bose (Alemania, 1953), **Elegía del tiempo final** para tenor y conjunto instrumental con textos de M.A. Bustos de Manfred Trojahn (Alemania, 1949), **Mata el pájaro. Guarda el canto** para coro mixto, narrador, matracas y dos amplificadores de Eric Stokes (EEUU, 1930-1999), y **Madrigal für Orpheus** para coro *a cappella* con poesía de Edward Bond de Hans Werner Henze (Alemania, 1926). Es llamativa la ausencia de dos compositores residentes en la misma ciudad de Colonia donde se celebró este concierto: el alemán Karlheinz Stockhausen y el argentino Mauricio Kagel.

[19] En el ámbito de la primera fue decisivo el papel jugado por el grupo de música popular Los que iban cantando que, desde su primera actuación en marzo de 1977 y hasta su voluntaria disolución en 1987, se erigió en bastión de lucha y de altísimo nivel musical. Con varios cambios en su formación, podría decirse que sus integrantes más significativos fueron Jorge Bonaldi (1949), Carlos da Silveira (1950), también compositor del ámbito culto, Jorge Lazaroff (1950-1989). Jorge Di Pólito (1952) y Luis Trochón (1956) quienes, a su vez, actuaban fuera del conjunto, individualmente o integrando diferentes grupos. Otros protagonistas imprescindibles de ese momento fueron Leo Maslíah (1954), Rubén Olivera (1954), Fernando Cabrera (1956) y Mauricio Ubal (1959), también integrante del grupo Rumbo. Todos ellos - solos o en temporarias combinaciones recíprocas - dieron contundentes muestras no sólo de una deslumbrante creatividad y un extraordinario rigor de trabajo, sino también de una permanente exigencia en su compromiso ético-social y un ejemplar coraje, al correr permanentemente los obvios riesgos a que se exponían por su labor. Y no me refiero aquí sólo a la arbitraria censura del autoritarismo, sino a su mera integridad física, pues todos ellos permanecieron empecinadamente en el Uruguay. La canción **A redoblar** (1979), coautoría de Olivera y Ubal, fue afirmándose rápidamente como un himno de la resistencia uruguaya, también entonado desafiadamente en campos de concentración de la dictadura.

[20] Dada la fuerte presencia y difusión a nivel internacional de los grandes creadores de la música popular brasileña, me limito a mencionar aquí sólo a Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942) y Chico Buarque (1944), encabezando una lista de muchos y muy destacados compositores e intérpretes.

[21] In: [www.klaushuber.com](http://www.klaushuber.com)

[22] Cergio Prudencio: "Quinientos años de soledad". In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)

[23] Pocos meses antes de morir, Nova compuso la música para **Camilo Torres** (1975), un documental de Francisco Norden sobre el sacerdote revolucionario colombiano que fuera asesinado.

[24] **Túpac Amaru**, partitura. Ed. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", Caracas, 1987.

[25] Miguel León-Portilla, compilador: "Visión de los vencidos". UNAM, Ciudad de México, 1971, 166.

[26] Cergio Prudencio: "La necesidad de decir, de no callar". In: Entrevista de Coriún Aharonián, Brecha, Montevideo, 30 de septiembre de 1988.

[27] *... é uma excursão através do nosso (des)con(ten)tinente e uma incursão pelo nosso pais-cachorro vira-lata. Uma viagem que não passa pelos aeroportos ou por estradas asfaltadas, mas por vias periféricas, por caminhos barrentos em lombo de burro, onde a paisagem passa mais devagar.* In: Tato Taborda: mecanoscrito del autor, 1984.

[28] Juan Gelman: De "Incompletamente". Seix Barral, Buenos Aires, 1997, 12.



## Bibliografía:

### I. General

- Clara Aldrichi: La izquierda armada. Trilce, Montevideo, 2001.
- Arturo Ardao: Nuestra América Latina. EBO, Montevideo, 1990.
- Sergio Bagú & Gumberto Gussoni: El desarrollo cultural en la liberación de América Latina. Biblioteca de Cultura Universitaria, Montevideo, 1967.
- Mario Benedetti: "Los de adentro y los de afuera". In: La cultura, ese blanco móvil. Nueva Imagen, Ciudad de México, 1989.
- Guillermo Bonfil Batalla: Pensar nuestra cultura. Alianza Editorial, Ciudad de México, 1991.
- Heloisa Buarque de Holanda: The law of the cannibal or How to deal with the idea of "difference" in Brazil. In: [www.paac.ufrj/heloisa/paper1.php](http://www.paac.ufrj/heloisa/paper1.php)
- Ricardo Carpani: Arte y revolución en América Latina. Coyoacán, Buenos Aires, 1961.
- Ricardo Carpani: La política en el arte. Coyoacán, Buenos Aires, 1962.
- Carlos Demasi, coordinador: El régimen cívico-militar. Cronología comparada de una historia reciente del Uruguay (1973-1980). Tomo II. Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 1ª edición, 2004.
- Frantz Fanon: Les damnés de la terre. Maspéro, Paris, 1961. Ed. cast.: Los condenados de la tierra, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1963.
- Eduardo Galeano: Las venas abiertas de América Latina. Ediciones del Chanchito, Montevideo, 1987.
- Néstor García Canclini: "Las políticas culturales en América Latina". In: A Contratiempo, N° 2, Bogotá, X-1987.
- Gabriel García Márquez: "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe". In: Texto Crítico, N° 14, Xalapa, 1979.
- Antonio Gramsci: Los intelectuales y la organización de la cultura. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
- Ernesto Guevara: "El socialismo y el hombre en Cuba", marzo de 1965. In: Obra revolucionaria, Era, Ciudad de México, 1967.
- Carlos Guzmán-Böckler: Colonialismo y revolución. Siglo XXI, Ciudad de México, 1975.
- Eric Hobsbawm: Historia del siglo XX. Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998.
- Octavio Ianni: Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina. Siglo XXI, Ciudad de México, 1970.
- Robert Jaulin: El etnocidio a través de las Américas. Siglo XXI, Ciudad de México, 1976.
- Miguel León-Portilla: El reverso de la conquista. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1964.
- Miguel León-Portilla, comp: "Visión de los vencidos". UNAM, Ciudad de México, 1971.
- José Carlos Mariátegui: "Arte, revolución y decadencia". In: Nelson Osorio T.: Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1988.
- Karl Marx & Friedrich Engels (Pedro Scaron, compilador): "Materiales para la historia de América Latina". Cuadernos de Pasado y Presente, N° 30, Córdoba, 1972.
- Álvaro Rico: Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-2005. Trilce, Montevideo, 2005
- Augusto Roa-Bastos: "Identidad cultural". In: Clarín, Buenos Aires, 17-II-1983.

- Adolfo Sánchez-Vázquez: Sobre arte y revolución. Grijalbo, Ciudad de México, 1979.
- Augusto César Sandino: Pensamiento político. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.
- Tzvetan Todorov: La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. Seuil, París, 1982.
- César Vallejo: Literatura y Arte. Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1966.
- Daniel Vidart: Ideología y realidad de América. Editorial Nueva América, Bogotá, 1987.
- Leopoldo Zea: Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana. Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1974.
- Leopoldo Zea: Desarrollo de la creación cultural latinoamericana. The United Nations University, Tokyo, 1981.

## II. Específica

- Leonardo Acosta: Música y descolonización. Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- Coriún Aharonián: "Marxism and music as seen from the Far South". In: Wolfgang Stroh & Günter Mayer, hrsg: Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Bis-Verlag, Oldenburg, 2000.
- Coriún Aharonián: "Some relationships between revolutionary movements in Latin America and popular music creators". In: Wolfgang Stroh & Günter Mayer, hrsg: Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Bis-Verlag, Oldenburg, 2000.
- Coriún Aharonián: "La resistencia y la canción". In: "Canciones de la resistencia, 1", CD Ayuí, A/E 234 CD, Montevideo, 2003.
- Coriún Aharonián: "La resistencia y la música uruguaya, I: Nostalgia versus memoria". In: semanario Brecha, Montevideo, 9-I-2004.
- Coriún Aharonián: "La resistencia y la música uruguaya, II: Memoria social y música". In: Brecha, Montevideo, 23-I-2004.
- Jacques Attali: Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. Siglo XXI, Ciudad de México, 1995.
- Gustavo Becerra: "La música artística latinoamericana en el mundo de hoy". In: Boletín Interamericano de Música, N° 84, Washington D.C, VII/X-1972.
- Gustavo Becerra: "Modern Music south of the Rio Grande". In: Inter-American Music Bulletin, N° 4, Washington D.C., III/VI-1972.
- Thomas Beimel: "Son mestizo: El compositor costarricense Alejandro Cardona". 2005 In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Leo Brouwer: "La vanguardia en la música cubana". In: Pauta, N° 17, Ciudad de México, I-1986.
- Eduardo Cáceres: "Música e identidad. La situación latinoamericana". In: Revista Musical Chilena, N° 196, Santiago, VII/XII-2001 & In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Alejo Carpentier: La música en Cuba. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- Alejo Carpentier: "El compositor latinoamericano". In: La Opinión Cultural, Buenos Aires, 11-VII-1976.
- Casa de las Américas: Ensayos de música latinoamericana. Selección del Boletín de Música. Casa de las Américas, La Habana, 1982.
- Omar Corrado: "Historia de la música argentina. Del Grupo Renovación a la actualidad". Inédito, Rafaela, 1997.
- Omar Corrado: "The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music". In: World New Music Magazine, N° 7, Koeln, IX-1997.
- Rogério Duprat: "En torno al 'Pronunciamento'". In: Revista Musical Chilena, N° 86, Santiago, X/XII-1963.

- Mariano Etkin: "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina". In: La Opinión cultural, Buenos Aires, 16-I-1972.
- Mariano Etkin: "Nuevas propuestas sonoras". In: La vanguardia vista y pensada por argentinos. Ricordi, Buenos Aires, 1983.
- Mariano Etkin: "Los espacios de la música contemporánea en América Latina". In: Pauta, N° 20, Ciudad de México, X-1986.
- Gerardo Gandini: "Estar". In: Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX. Córdoba, VIII-1984 & [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Gerardo Gandini: "Del recato y otros pudores". In: Pauta, N° 65, Ciudad de México, I/III-1998 & [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Fernando García: "Chile: Música y compromiso". In: Boletín de Música, N° 29, La Habana, 1972.
- Fernando García: "Sobre la música de tradición escrita en el Chile republicano". In: Boletín Música, N° 3, La Habana, 2002.
- Fernando García: "Hacia dónde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. Institucionalidad musical republicana", 2003. In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Fernando García : "Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX", 2004. In : [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Javier García Méndez & Marcelle Guertin, comp: Musiques nouvelles d'Amérique Latine. Dérives, 47/48, Montreal, 1985.
- Juan Pablo González: "Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década del 1960". In: Aisthesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, 38, Santiago de Chile, 2005.
- John King: El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del Sesenta. Ediciones de Arte Guaglianone, Buenos Aires, 1985.
- Hans-Joachim Koellreutter: "O ensino da música num mundo modificado". In: Anais do I. Simpósio Internacional de Compositores, São Bernardo do Campo, 4/10 de octubre de 1977.
- Ana Longoni & Mariano Nestman: Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.
- Dan Malmström: Introducción a la música mexicana del siglo XX. Breviarios, Ciudad de México, 1977.
- Günter Mayer: Zur Theorie des Ästhetischen. Musik - Medien - Kultur - Politik. Hanns-Werner Heister, hrsg. Weidler, Berlín, 2006.
- Yolanda Moreno Rivas: La composición en México en el siglo XX. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 1994.
- Gordon Mumma: "Innovation in Latin American Electro-Acoustical Music". In: Brainwashed, 30-V-2004. [www.brainwashed.com/mumma/latin.html](http://www.brainwashed.com/mumma/latin.html)
- José Maria Neves: "Estudio comparativo sobre las músicas de América Latina". In: América Latina en su música, UNESCO & Siglo XXI, Ciudad de México, 1977.
- José Maria Neves: Música contemporânea brasileira. Ricordi, São Paulo, 1981.
- Rubén Olivera: "La canción política". In: La del Taller 5/6, Montevideo, 1986.
- Rubén Olivera: "La música como lenguaje de dominación". In: Brecha, Montevideo, 19-II-1988.
- Rubén Olivera: "Identidad nacional y música en América Latina". In: Brecha, Montevideo, 21-II-1992.
- Joaquín Orellana: "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual". In: Alero, N° 24, Guatemala, V/VI-1977.
- Graciela Paraskevaïdis: "El dodecafonismo y el serialismo en América Latina". In: Pauta, N° 14, Ciudad de México, IV-1985 & In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Graciela Paraskevaïdis: "Latin American Art Music: Challenge and Commitment". In: World New Music Magazine, N° 1, Koeln, VIII-1991.

- Graciela Paraskevaïdis: "World Music or Music from the World? Argentina's Musical Riddle". In: World New Music Magazine, N° 5, Koeln, VI-1995.
- Graciela Paraskevaïdis: „Unerwünschter Bastard. Komponieren in Lateinamerika. Ein allzu weites Feld?“ In: Programmheft Festival NovAntiqua, DeutschLandFunk, Koeln, 1-III-1996.
- Graciela Paraskevaïdis: "La investigación musical en su laberinto". Ponencia de clausura del Foro de Investigación en artes, literatura y ciencias. Universidad de los Andes, Bogotá, 22-X-1999. In: [www.gp-magma.net](http://www.gp-magma.net)
- Graciela Paraskevaïdis: "Eduardo Bértola". In: Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad del Litoral, N° 8, Santa Fe, VI-2001 & [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Luigi Pestalozza: "Oltre l'avanguardia. Musica e politica quale dialettica nello stato di cose presente". In: Hanns-Werner Heister, Wolfgang Martin Stroh & Peter Wicke, hrsg: Musik-Avantgarde. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Eine Gedankensammlung für Günter Mayer zum 75. Geburtstag. Bis-Verlag, Oldenburg, 2006.
- Cergio Prudencio: "Insonancias. Una visión crítica de la música culta en Bolivia". In: Khana, año XX, vol. 1, N° 42, La Paz, XII-1987 & World New Music Magazine, N° 1, Koeln, VIII-1991.
- Cergio Prudencio: "La necesidad de decir, de no callar". In: Entrevista de Coriún Aharonián, Brecha, Montevideo, 30-IX-1988.
- Cergio Prudencio: "Quinientos años de soledad". 1992. In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Alfredo Rugeles: "La creación musical en Venezuela", 1996. In: [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)
- Rodrigo Torres: "Creación musical e identidad cultural en América Latina: Foro de compositores del Cono Sur". In: Revista Musical Chilena, N° 169, Santiago, VI-1988.
- José Miguel Varas & Juan Pablo González: En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora. Cuadernos Bicentenario, Presidencia de la República, Santiago de Chile, 2005.