

RESISTENCIAS: PRIMERAS VANGUARDIAS MUSICALES EN EL PERÚ

Hace un par de años asistí a una presentación del compositor peruano Edgar Valcárcel, en el marco del festival de música electrónica Con-Tacto. La publicidad anunciaba la audición de algunas de sus composiciones electrónicas realizadas durante los años 60s y 70s, lo que significaba para mí una oportunidad de acercarme a un pasado del que apenas si tenía algún rastro o idea.

Aquella noche los asistentes al concierto (un público muy heterogéneo dado el carácter del festival, de tal modo que habían allí electrónicos de orientación pop, ruidistas, músicos experimentales, músicos electroacústicos y público en general) pudimos escuchar dos piezas: *Invención* (1966) y *Flor de Sancayo II* (1976). La primera era electrónica y había sido compuesta en el laboratorio de la Universidad Columbia-Princeton en Estados Unidos, lugar a donde Valcárcel había viajado gracias a dos becas que recibió de la Fundación Guggenheim para estudiar composición electrónica con Vladimir Ussachevsky y Alcides Lanza. *Invención* estaba compuesta por una serie de clusters sonoros sobre los que se iban matizando sonidos reverberantes. La progresión resultaba muy intensa y de un efecto hipnótico que anticipaba cierta forma minimalista. La pieza me pareció simplemente extraordinaria. *Flor de Sancayo II*, por su parte, había sido compuesta en el laboratorio de la Universidad de Mc Gill, en Montreal, Canadá, lugar a donde Valcárcel viajó gracias a otra beca que obtuviera. *Flor de Sancayo II* era electroacústica, para piano y sonidos electrónicos. La obra hacía convivir el sonido de la música andina (en el piano se citaban las melodías del huayno que da título a la pieza) con la música de vanguardia (los sonidos electrónicos tenían un carácter disonante y a la vez armónico), de modo que se generaba un efecto por un lado dramático y por otro de absoluta revelación: Valcárcel hacía mirar la tradición con la vanguardia, y viceversa, en la misma altura.

Mi entusiasmo por ambas composiciones había sido compartido por algunos amigos allí presentes dedicados a la música electrónica y experimental, y que como yo escuchaban esas piezas por primera vez.

En ese momento pensé en qué infructuosa era la historia de la música en el Perú, qué discontinua, qué tan llena de vacíos, y qué ignorada por nosotros mismos.

Decidí entonces investigar más en el tema. ¿Por donde empezar? En principio poco o nada era lo que se había escrito sobre esta etapa, nada dedicado concretamente a analizar ese proceso, esos años de la vanguardia. Existía sí un trabajo minucioso de documentación que había escrito el compositor Enrique Pinilla, plasmado en dos textos esenciales: *Informe sobre la música en el Perú* y *La música del siglo XX*, cuya información me sirvió de brújula en todo mi periplo.

¿Pero dónde estaba la música? A primera vista no parecía haber rastro de ella, ni discos ni nada, apenas un par de composiciones que uno podía escuchar a través de la web de la Fundación Langlois que habían sido colgadas como parte de una investigación realizada por el argentino Ricardo Dal Farra sobre los orígenes de la música electrónica y electroacústica en Latinoamérica. La información que estaba allí me resultó también valiosísima, además que pude finalmente escuchar una pieza de Cesar Bolaños llamada *Interpolaciones* (1966) para guitarra eléctrica y sonidos electrónicos, y ese fue otro momento crucial.

Gracias a un amigo y también compositor, Jaime Oliver, pude ubicar a Cesar Bolaños, en su modesta vivienda de Lince, y allí fue realmente como empezó la historia de esta exposición. Pero nada hubiese sido posible de no compartir el entusiasmo inicial con mi amigo Alan Poma, quien propuso a Jorge Villacorta la idea de llevar adelante el proyecto. Del mismo modo ha sido gracias a la determinante colaboración de José Javier Castro en el proceso de investigación y recolección de material, a su entusiasmo y vehemencia, que esta exposición ha tenido una feliz realización. Y por supuesto al apoyo de Daniela Moscoso, Gloria Arteaga y Omar Lavalle y a la apertura y buena onda de todos los compositores a quienes hemos conocido en esta aventura.

El exilio, el cambio y la puesta al día

Cesar Bolaños es una de las personalidades más representativas de la vanguardia peruana. Esto tiene que ver con su rol de pionero, no sólo en el Perú sino en Latinoamérica, y sobre todo por un aspecto que resulta muy significativo: el hecho de que casi la totalidad de su obra asociada a la vanguardia haya sido producida fuera del Perú, concretamente en Argentina, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, institución a donde llegaría gracias a una beca concedida por su director Alberto Ginastera, a quien conocería en Nueva York, ciudad en la que Bolaños estudiaba música en la Manhattan School of Music y electrónica en la RCA. A su arribo a la Argentina, Bolaños se convertiría en el diseñador y primer director del laboratorio de música electrónica del CLAEM en 1963, y compondría allí su primera pieza electrónica y la primera en realizarse en el Di Tella: *Intensidad y Altura*, basado en el famoso poema de Cesar Vallejo. Unos años después experimentaría también con computadoras.

En cierto modo la historia de la vanguardia musical en el Perú es una historia de exilios, de viajes, que usando una denominación de Edgar Valcárcel podríamos llamar como “una etapa de puesta al día”, un momento en el que el idioma musical apuntó a una trascendencia que algunos llamarían universalismo o internacionalismo, pero que ante todo significó la búsqueda de un estado que el mismo Valcárcel, citando a un conocido poeta puneño de vanguardia (y paisano suyo, además), denominaría como “ultraórbico”: un ser de aquí y de allá a la vez.

Para el contexto musical limeño de mediados del siglo XX las vanguardias musicales se encontraban lejanas a la actualidad vigente en el país. En el terreno académico los compositores de la generación previa (Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio, Ernesto López Mindreau) se habían dedicado principalmente a componer canciones y escuetas piezas para piano, vinculadas a un tardío impresionismo que incorporaba motivos folklóricos, como parte también de una ola regionalista que vivían los países latinoamericanos.

En medio de la incertidumbre política de aquellos años (una Junta de Gobierno que preside Manuel Odría devuelve el poder a los militares, terminando con el gobierno del civil José Luis Bustamante y Rivero) ocurre un hecho importante: recién el año 1946 la “Academia Alcedo” se transforma en el Conservatorio Nacional de Música, lugar desde donde se impulsaría, gracias a su primer director Carlos Sánchez Málaga, la enseñanza de la composición, sólo ocho años antes se había fundado la Orquesta Sinfónica Nacional. En medio de este proceso llegarían dos compositores extranjeros, Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, que instalados en el Perú, serían los encargados de formar a una nueva generación de compositores.

Este aparente buen momento, sin embargo, no iba a ser suficiente. Si algo identificaba a muchos de los integrantes de esta novísima generación de estudiantes matriculados en el recién inaugurado Conservatorio, era que estaban convencidos de que querían dedicarse por completo a la música y eso significaba perfeccionamiento de la técnica y ansias de una contemporaneidad que un ambiente tan conservador como el limeño no parecía poder otorgar.

Y así casi teniendo como máxima aquello de que “aquí no pasa nada”, los compositores (que luego serían conocidos como la Generación de los 50s) emprenden su diáspora. Celso Garrido-Lecca viaja a Chile, José Malsio a Estados Unidos, Leopoldo La Rosa a Italia, Enrique Pinilla y Olga Pozzi Escot a Alemania y Estados Unidos, Francisco Pulgar Vidal a Colombia. Mientras que el CLAEM recibe, además de Bolaños y Valcárcel, a dos jóvenes compositores: Oscar Cubillas y Alejandro Núñez Allauca.

La vanguardia en la segunda posguerra

Los cambios que se generan, tanto político, económico, ideológico, científico y técnico, tras la Segunda Guerra Mundial repercuten de manera definitiva en la música que se va a generar en la posguerra, radicalizándose muchos planteamientos que serían identificados como eje de la nueva

música de vanguardia, y que hasta entonces habían sido sólo esbozados y pertenecían a un ámbito marginal.

Esto resulta importante, pues como señala el crítico Tomás Marco: “los compositores no reinventan constantemente la música a partir del romanticismo, que es de lo que parece acusárseles por quienes no pueden superar tal salto, sino que dan pasos adelante a partir del último conquistado. No hay apenas rupturas drásticas, consideradas en todos sus pasos, pero hay que reconocer todos los puntos intermedios del proceso para no tener la impresión de que entre dos momentos diferentes existe un vacío lógico. La música, tal como queda en 1945 y tal como la vamos a ver después es el producto de la acción de un buen número de compositores.”

Así se entiende la disolución de la tonalidad como un eje que identificaría a la música de vanguardia de la segunda posguerra, una disolución que ya había sido anunciada desde el *Tristan e Isolda* de Wagner, continuada por Debussy y radicalizada aún más por la escuela Vienesa (Schoenberg, Weber, Berg). Esta disolución de la tonalidad traería consigo cambios fundamentales. El más notable es el que sufre la melodía, que se independiza de su fondo armónico, consiguiendo que esta deje de ocupar un lugar esencial en las composiciones, siendo la forma (la organización de los diversos elementos sonoros dentro de una pieza) lo que empieza a cobrar una importancia mayor. Este interés en la forma hará del timbre y por consiguiente de la textura, el rasgo constructivo por excelencia en la música de vanguardia de la segunda posguerra. De ahí que el desarrollo de la música serial, electrónica, electroacústica y aleatoria, sean las que se impongan como lenguajes que guíen los nuevos rumbos de la música culta. Sin olvidar el fuerte impacto que ejercen los medios de comunicación y las ideas de McLuhan, lo que también generará propuestas multimedia y el surgimiento de vanguardias sonoras aún más radicales que se cruzaban con el arte conceptual y el happening. Pero esa ya es otra historia.

Los peruanos y la vanguardia

Un primer instante o una primera inquietud para la vanguardia musical en el Perú la podríamos encontrar en la polifacética figura de Enrique Pinilla, cuyo padre atesoraba una de las colecciones de discos más completas de la Lima de los años 40, y de ahí que por esos años su casa se convertiría en uno de los puntos de encuentro de una serie de jóvenes compositores (Malsio, Garrido-Lecca, Iturriaga), artistas y poetas (Szyszlo, Eielson, Bresciani, Sologuren, Salazar Bondy), muchos de los cuales se habían adherido al grupo Espacio, el mismo que se encargaría de introducir ideas de renovación para la arquitectura y la plástica peruana. En estas reuniones se realizarían algunas performances o “sesiones surrealistas y expresionistas” (Pinilla dixit), como aquella que relata el crítico Alfonso Castrillón que “consistía en tirar del segundo piso una colección de revistas sobre el pianista”.

Estos gestos quedaron como anécdotas para quienes los presenciaron pero ponen en evidencia el espíritu lúdico que Pinilla poseía y que lo llevaría a realizar a mediados de los años 60s experiencias de música electrónica (estudiaría con Ussachevsky y Alcides Lanza en la Columbia), a introducir formas dodecafónicas y aleatorias y sobre todo a ser el único encargado de documentar toda esta ebullición de música nueva hecha por peruanos. Pinilla hizo también cine, literatura y ejerció la crítica musical.

Otro peruano muy adelantado a su tiempo fue Leopoldo La Rosa, quien tras instalarse en Italia durante la primera mitad de los 50s entra en contacto con dos jóvenes muy inquietos, el español Juan Hidalgo y el italiano Walter Marchetti (estos dos después formarían el grupo de vanguardia Zaj y tendrían un paso por Fluxus). Al enterarse de la llegada de John Cage a Italia (hay que indicar que La Rosa se había matriculado en los cursos que Cage dictara en Darmstadt) deciden organizar en Milán un evento que se llamó Rumori Alla Rotonda, en el año 59. Un concierto en el que participarían todos los implicados, incluyendo el propio Cage. En este evento La Rosa estrenaría dos piezas de carácter aleatorio, compuestas para la ocasión, las mismas que además ya manifestarían un interés por la

especialización (los músicos estaban distribuidos alrededor de la rotonda). Este concierto es considerado como el primer evento de música experimental realizado en Europa, la ubicación del piano al medio del público era un indicativo de la radicalidad de la música.

De regreso al Perú ese mismo año, La Rosa sería el primero en realizar experiencias de música aleatoria localmente. Ya para esta época Olga Pozzi Escot, amiga de Valcárcel y Bolaños, viajaría a Estados Unidos, becada por la Juilliard School of Music, y Alemania, para finalmente regresar a los Estados Unidos y radicar en Boston, contrayendo matrimonio con el compositor Rober Cogan, con quien escribiría el libro "La Naturaleza del sonido", que fue muy acogido por la crítica internacional, convirtiéndose en una referencia para las escuelas de música norteamericanas. Pozzi Escot desarrollaría una trayectoria muy grande, ya asumida la nacionalidad americana, y utilizaría técnicas como el dodecafonismo, la aleatoriedad y la electroacústica.

De la misma manera Celso Garrido-Lecca, natural de Piura, viajaría a Chile, en donde desarrolla una trayectoria muy amplia, que lo llevó incluso a componer música popular, al lado del cantautor Victor Jara. De toda su obra habría que destacar la realizada en los años 60s, sobre todo su pieza *Intihuatana* (1967), que es uno de los momentos más altos e intensos de la vanguardia peruana, en donde se sintetizan técnicas serialistas y aleatorias. Garrido-Lecca también experimentó con medios electrónicos iniciados los 70s.

Cuando Valcárcel regresa al Perú en el año 67 funda la Agrupación Nueva Música (el mismo año de *Intihuatana* y en el que Cesar Bolaños estrena en Argentina su mega-obra de teatro instrumental *Alfa y Omega*, que incluye proyecciones, sonidos electrónicos, coro, recitantes, uso de guitarra eléctrica, etc.), que viene a ser el correlato local de una serie de colectivos (muchos de ellos bajo el mismo nombre) que habían ido apareciendo en diversos países latinoamericanos con la premisa de promover la música contemporánea de vanguardia. Un antecedente previo para esta agrupación sería el grupo Renovación, que conformarían Edgar Valcárcel, Cesar Bolaños, Francisco Pulgar Vidal, Jaime Díaz, Albor Maruenda, Olga Pozzi Escot y Andrés Sas, a fines de los 50s. Esta agrupación nacería como ente crítico del ambiente musical limeño (dando cuenta de la inconformidad de dicha generación), y tendría una publicación llamada "Música", que surgiría ante la disolución de la revista "Témpora", de la que Valcarcel había salido por fuertes diferencias.

Nueva Música realiza unos cuantos conciertos entre el año 67 y el 71, en lugares como la Sala Alzedo y la Casa de la Cultura, y en los que se estrenarían obras de Cesar Bolaños, de Leopoldo La Rosa, del mismo Valcárcel, de Pinilla además de dar a conocer a jóvenes talentos de la vanguardia local como Isabel Turón, Walter Casas Napán, Pedro Seiji Asato y Alejandro Nuñez Allauca, sin dejar de lado además la interpretación de piezas contemporáneas extranjeras. Y son años en los que la vanguardia peruana se debate entre la sombra y la gloria. Muchos de los compositores llegan a un momento de madurez que no recibe la acogida esperada, pese al esfuerzo que de manera independiente vienen realizando y al estreno de muchas obras peruanas contemporáneas por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, entre ellas el estreno de las obras escénicas de carácter experimental *Ñacahuasu* de Cesar Bolaños y *Canto Coral a Tupac Amaru* de Edgar Valcárcel —esta última incluía proyecciones de diapositivas que habían sido preparadas por el poeta Alejandro Romualdo—, así como también el estreno de la obra aleatoria *Andes*, de Leopoldo La Rosa. Por otro lado la iniciativa de Edgar Valcárcel, por aquellos años, de montar un laboratorio de música electrónica en la UNI se ve frustrada. Queda para el recuerdo una foto en la que Leopoldo La Rosa, Cesar Bolaños y Alejandro Nuñez Allauca, realizan una improvisación en la Casa de la Cultura el año 71. De allí para adelante todo se hizo cada vez más oscuro. Era también la época del gobierno velasquista y de una fuerte promoción de la de la música nacional, autóctona. Cesar Bolaños vuelve a Lima, tras el cierre del Di Tella en el año 71 y una vez instalado en la ciudad que lo vio nacer suspende su labor como compositor (reaparecería a fines de los 70s, en el ciclo Exploraciones Musicales, en una improvisación junto a Manongo Mujica) y se dedica de lleno a otra de sus pasiones: la investigación de instrumentos musicales prehispanicos. Celso Garrido-Lecca, tras su salida de Chile, dada la difícil

situación política, se instala nuevamente en Lima y ocupa entre los años 76 y 79 la dirección del Conservatorio Nacional de Música, y funda el Taller de la Canción Popular. Valcárcel por su parte, tras componer algunas piezas electroacústicas en Canadá (*Zampoña Sónica* y *Flor de Sancayo*) inicia entrada, los 80s lo que él denomina una etapa de asentamiento, donde lo asimilado empieza a fusionarse con la tradición, con lo ancestral, con el folklore.

La cuestión latinoamericana

Edgar Valcárcel ha señalado una conciencia de grupo latinoamericana que define a la gran mayoría de compositores de su generación, siendo el CLAEM (1963-1971), una suerte de Meca que permitió aglutinarlos dándoles la posibilidad de enfrentarse a las nuevas posibilidades que la música de vanguardia había abierto y teniendo justamente a muchos de los representantes de la vanguardia mundial como sus profesores. Así, por el CLAEM pasaron compositores de la talla de Oliver Messiaen, Bruno Maderna, Earle Brown, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky, etc. Además el CLAEM contaba con un muy moderno laboratorio de música electrónica.

Muchos de los compositores latinoamericanos que pasaron por allí se convertirían con el tiempo en los más importantes representantes de la música erudita latinoamericana.

Hay que señalar que la conformación del CLAEM y su apertura al mundo estaba también en función de las facilidades que ofrecía el gobierno norteamericano por intermedio de la Alianza por el Progreso, un programa que implicaba la promoción del arte y la cultura latinoamericana, establecido por John F. Kennedy, mediante el cual se buscaba detener cualquier surgimiento de guerrillas inspiradas por la reciente Revolución Cubana.

Y pocos serían pues los peruanos que hicieron música al servicio de una ideología. Habría que señalar en ese caso la clara posición de izquierda de Cesar Bolaños y Celso Garrido-Lecca, quienes participarían en el Encuentro de Música Latinoamericana Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, en 1972, lugar donde se congregarían muchos compositores tanto de música culta como popular, unidos por una causa común.

Las tensiones entre política y vanguardia en la música culta en Latinoamérica es un tema que merecería un estudio a profundidad, pues los años 60s y 70s, en especial, son muy difíciles para la realidad social latinoamericana, y es una época en donde los conceptos de vanguardia, revolución y universalismo caen en un juego de interacciones muy complejo.

A propósito de esta generación el compositor e investigador Juan Orrego Salas escribía en 1977: "junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor en América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherentes al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadores y demás. No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esa etapa y, por lo tanto, faltó también al público un proceso continuado de experiencias auditivas que lo prepararan gradualmente para enfrentarse a la montaña de nuevas estéticas y técnicas que le habría de deparar la vida musical a partir de 1950".

En cierto modo esto podría explicar la situación de las primeras vanguardias musicales en el Perú, de ahí también ese lugar de sombra en el que se han mantenido, lejos de cualquier inserción real en nuestro propio universo cultural. De ahí que resulte un trabajo detectivesco ir en busca de esta música y estos compositores, cada vez más relegados a un ámbito de marginalidad.

Han pasado ya muchos años de silencio, es tiempo de hacer andar esos viejos carretes rescatados de armarios y gavetas y oír como suenan ahora, para encontrar algunas claves, algunas respuestas, que no sólo expliquen aquel tiempo, sino también el nuestro, el de ahora, tan lleno de ausencias.

Luis Alvarado Manrique