



Reescritura, memoria y emociones: ¿Existe una crónica musical contemporánea del continente americano en la música de Miguel del Águila?

Hermann Hudde
University of California, Riverside

Resumen

La literatura de América Latina tiene una antigua conexión con el género de la crónica. Sin embargo, los escritores latinoamericanos que trabajan en el género de la crónica contemporánea han comenzado a reescribir la historia para refutar las representaciones hechas por cronistas europeos o eurocéntricos y contribuir a la descolonización epistemológica del continente americano. ¿Por lo tanto, la pregunta que surge se refiere a si existen obras de música de concierto de compositores latinoamericanos actuales equivalentes a las crónicas contemporáneas latinoamericanas de la literatura? Así, el propósito del presente artículo es estudiar las interconexiones que relacionan la música de concierto latinoamericana con el género de la crónica literaria en América Latina a través de la teoría cultural latinoamericana y latinoamericanista. Desde esta perspectiva, este artículo se enfoca en la figura del compositor Miguel del Águila (Uruguay, 1957) y analiza tres de sus obras: *TOCCATA op. 28 (1989)*, *RETURN («Regreso») op. 66 (1999)*, y *THE FALL OF CUZCO («La caída de Cuzco») op. 99 (2009)*. Como conclusión, se consigue identificar que la música, al igual que la literatura, reconstruye hechos, sujetos, ideas, afectos y se convierte en la referencia para la reescritura simbólica y subjetiva de la identidad y la memoria, lo cual genera nuevas propuestas de producción artística interdisciplinaria.

Palabras claves: américa latina, transculturación, transmodernidad, semiosis, memoria, música de concierto

Abstract

Latin American literature has an ancient connection to the genre of the chronicle. However, Latin American writers working in the contemporary chronicle genre have begun to rewrite history to refute the representations made by European or Eurocentric chroniclers and contribute to the epistemological decolonization of the American continent. Therefore, the question that arises concerns whether there are works of art music by contemporary Latin American composers' equivalent to contemporary Latin American chronicles of literature? Thus, the purpose of this article is to study the interconnections that relate Latin American art music with the genre of the literary chronicle in Latin America through Latin American and Latin American cultural theory. From this perspective, this article focuses on the figure of the composer Miguel del Águila (Uruguay, 1957) and analyzes three of his works: *TOCCATA*, op. 28 (1989), *RETURN*, op. 66 (1999), and *THE FALL OF CUZCO*, op. 99 (2009). In conclusion, it is possible to identify that music, like literature, reconstructs facts, subjects, ideas, affections and becomes the reference for the symbolic and subjective rewriting of identity and memory, which generates new proposals of interdisciplinary artistic production.

Keywords: latin america, transculturation, transmodernity, semiosis, memory, concert music

«Soy una persona muy emocional. Así es como escribo música».¹
Miguel del Águila

Introducción

Las palabras no son el único recurso con el que contamos para evocar ideas, espacios, imágenes, emociones, símbolos, y tiempo. Como seres humanos, hemos creado un arsenal cultural que nos permite recrear o reescribir éstos sin decir una sola palabra. La música como producto cultural humano representa una de estas disciplinas creativas a través de la cual los sonidos encarnan no solamente el ambiente cultural, las ideas y los valores del espíritu de la época de los músicos, sino que, igualmente, registran sus emociones. En otros términos, con esta experiencia sonora, el compositor —como un sujeto que crea significados culturales en sus obras— nos puede transportar a través de su música en el tiempo y el espacio, permitiéndonos reconstruir una vivencia, una emoción, un lugar, y una cultura. Esto significa que el compositor —cuya agencia decide y define el discurso que construirá— es el centro de negociaciones y asume un papel de mediador entre su memoria emocional, la cultura y su entorno.

Hace un tiempo recibí una invitación para realizar una presentación interdisciplinaria ante una audiencia de estudiosos de la literatura latinoamericana sobre si existe o no un equivalente cultural entre la crónica contemporánea y la música de concierto en América Latina. Aunque la acepción general de la palabra «crónica» está vinculada con la recepción y documentación escrita de eventos, vale la pena interrogarse si existe su equivalente sonoro. Por lo tanto, es fundamental examinar si pudiese existir un diálogo interdisciplinario entre la literatura y la música de concierto contemporánea latinoamericana.² En aquella ocasión presenté el caso del compositor Miguel del Águila (Uruguay, 1957), quien —en mi opinión— utiliza elementos similares a los empleados por los escritores del género de la crónica literaria contemporánea como tema central en algunas de sus obras musicales.³ Aunque él también utilice la notación musical como forma de registro y reescritura, en realidad, como compositor, construye la crónica musical mediante una combinación de sonidos que establecen una relación entre imágenes, memoria y significados dentro de una obra musical. Por consiguiente, con el apoyo teórico de una parte de la literatura poscolonial latinoamericana y latinoamericanista, el objetivo de este estudio es responder si existe una crónica musical contemporánea en América Latina.

A partir de esta premisa, se desglosa, en primer lugar, un conjunto de elementos estructurales que conforman y distinguen la crónica en América Latina para, posteriormente, establecer las equivalencias teóricas y estilísticas entre la literatura y la música. A continuación, se presentan brevemente las conexiones

¹ Me gustaría expresar mi profunda gratitud a Miguel del Águila y a su familia por recibirme en su casa para entrevistarlos, así como a la Fundación Cultural del GRAMMY Latino por su beca (2016) para apoyar el proyecto de investigación sobre la vida y obra de un grupo de compositores latinoamericanos en los Estados Unidos. De la misma forma, quiero agradecer encarecidamente a UC MEXUS donde trabajé como investigador invitado (2019–20) en la Universidad de California (Riverside). Josef Woodard, «PROFILE / MIGUEL DEL AGUILA: Composer Harmonizes His Identity Through Music», *Los Angeles Times*, May 27, 1993.

² Entre los cronistas contemporáneos latinoamericanos podemos nombrar, por ejemplo, a: Julio Villanueva Chang (Perú, 1967), Carlos Monsiváis (México, 1938–2010), Leila Guerrero (Argentina, 1967), Alberto Salcedo Ramos (Colombia, 1963), Pedro Lemebel (Chile, 1952–2015) y Eduardo Lalo (Puerto Rico, 1960).

³ El autor de este artículo quiere agradecer al compositor Miguel del Águila por las conversaciones sobre su música y vida, así como la revisión del presente texto. Para más información biográfica sobre Miguel del Águila, pueden visitar su portal, en <https://migueldelaguila.com/about/>.

biográficas–históricas de la vida de Miguel del Águila para entender por qué este compositor de manera subconsciente dialoga con el género de la crónica para componer algunas obras musicales equivalentes a sus pares en la literatura. Finalmente, se seleccionan y examinan tres obras del compositor: *TOCCATA* op. 28 (1989), *RETURN* (Regreso a la patria) op. 66 (1999), y *THE FALL OF CUZCO* (La caída de Cuzco) op. 99 (2009) para en demostrar cómo Miguel del Águila ha reescrito, con estas obras, crónicas musicales de América Latina.⁴

1. De la crónica de indias a la crónica contemporánea en Latinoamérica

La crónica es un género literario que representa el mundo externo e interno de los seres humanos de los que trata, enmarcados en una relación espacio–tiempo muy precisa; se narran sus creencias, hábitos, objetos, y costumbres.⁵ Sin embargo, esta descripción es tamizada por el espíritu del tiempo del cronista, que se convierte así en un mediador o traductor. Es así como, la crónica representa un género que ha sido utilizado por diversas culturas en distintos períodos históricos, convirtiéndose además en un género de naturaleza transcultural y transtemporal que se circunscribe, sólo, a un límite en el espacio y el tiempo cuando se registran los hechos. En América Latina, este género histórico–literario forma parte de la génesis del discurso teórico que justificará la conquista y colonización por parte de la monarquía española junto con su aliada la Iglesia católica. Así, un pequeño grupo letrado de conquistadores y, luego, colonizadores españoles documentaron el encuentro con las Indias, y describieron o recrearon (metahistoria) la historia del nuevo territorio que se anexó a la corona española, rebautizado por los europeos como América.⁶ Según Fernando Coronil, este evento representa una parte del origen del *occidentalismo*.⁷ Es decir, un proceso de construcción de poder asimétrico entre el Ser (Europa) y el Otro (América) de acuerdo con ilusiones impresas en libros y mapas como categorías geohistóricas de conocimiento.⁸ Con otras palabras, la modernidad que surge como resultado de este encuentro luego desencadenará una relación dialéctica entre el centro y la periferia proyectada en categorías modernas como, por ejemplo, la raza o el capitalismo.

De igual modo, Walter D. Mignolo señala a esta particular dinámica entre Europa y América como semiosis colonial, la cual define como un «campo de estudio sobre las interacciones del dominio del conflicto semiótico entre miembros de culturas radicalmente diferentes enganchadas, por una parte, en una lucha de imposición y apropiación, y por otra, en resistencia, oposición y adaptación».⁹ Asimismo, para Enrique Dussel

⁴ El compositor escribe los títulos de sus obras siempre en mayúsculas; por lo tanto, el artículo conservará esta característica.

⁵ Véase, por ejemplo, libros como: *Diario de a bordo* (1492) de Cristóbal Colón, *Mundus Novus* (1506) de Amerigo Vespucci, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano* (1526–49) de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia de las Indias* (1527) de Fray Bartolomé de las Casas e *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1569) de Fray Bernardino de Sahagún.

⁶ Es necesario comprender que este género denominado crónica de Indias, ya desde el punto de vista geográfico, está distorsionado por el hecho de que los españoles pensaron que llegaban a la India a través de otra vía marítima. Toda esta confusión genera una mezcla de mitos como las leyendas de El Dorado, las amazonas o la teoría de Ptolomeo.

⁷ Fernando Coronil, «Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories», *Cultural Anthropology* 11, no. 1 (1996): 52–57.

⁸ Coronil, «Beyond Occidentalism».

⁹ Traducido al español del inglés por el autor del artículo. Véase Walter D. Mignolo, «Colonial Situations, Geographical Discourses and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis», *Dispositio* 14, no. 36/38 (1989): 93.

la modernidad nace cuando Europa, que previamente a su emancipación del mundo árabe fue la periferia de éste, es capaz de constituirse en el Ser ante el Otro. A saber, ante una América encubierta, mas no descubierta.¹⁰

La primera crónica de este capítulo de la historia —como afirma el escritor Eduardo Lalo (Puerto Rico/Cuba, 1960)— fue la obra *Diario del primer viaje a las Indias* de Cristóbal Colón (ca. 1451–1506), escrita para documentar y explicar el periplo a los reyes católicos y al asesor financiero Luis de Santángel (¿-1498).¹¹ Es importante destacar la concepción histórico–intelectual moderna con la que Colón y los posteriores colonizadores inventan y categorizan a América; en otras palabras «su integración a la conciencia europea».¹² Igualmente, Birgit Scharlau define esta práctica que ha perdurado más allá de la descolonización territorial como «colonización intelectual».¹³ Estas concepciones pueden relacionarse con el hecho de que el cronista recurre al exotismo como manera de construir al Otro dentro de una relación de poder y cultura asimétrica que justifique su dominio y sumisión. Se trata del uso sutil y dialéctico de la asimilación y la diferenciación para controlar a través de la construcción del estereotipo.¹⁴

El cronista de Indias, que introduce el elemento de la alteridad, disminuye al Otro y, al mismo tiempo, erige la dicotomía entre el progreso material, intelectual y racial frente a los «incivilizados» (el Otro). Así, los colonizadores se autorrepresentan como el cristiano–civilizado frente a los «nobles salvajes», quienes, —según ellos— deberán ser convertidos a la fe cristiana. De esta manera, la representación del Otro en «estado naturaleza» fue la excusa ideal para la cristianización y «civilización», lo que supuso no solo la conquista y colonización de sus territorios, sus poblaciones y sus recursos naturales, sino también de sus culturas. Esta es la estrategia de representación occidental en la cual se produce la incorporación del Otro (América) dentro del Ser (Europa).¹⁵

Asimismo, existe otro género literario que influyó en la mentalidad del cronista conquistador y colonizador en su teorización: la novela de caballería. Esta se inspiró y nutrió de la lucha y expulsión de los árabes, cuya presencia duró ocho siglos en la península ibérica. De este modo, la crónica de Indias también

¹⁰ Enrique Dussel, «Eurocentrism and Modernity», *boundary 2* 20, no. 3 (1993): 66.

¹¹ El escritor Eduardo Lalo explica: «Como es sabido, Colón escribió la bitácora de su viaje desde su partida del Puerto de Palos, en agosto de 1492, hasta su regreso a la península ibérica, en marzo de 1493. Se sabe, además, que, en su reencuentro con los Reyes Católicos, ocurrido en Barcelona poco después, entregó su manuscrito a éstos. Los Reyes mandaron a hacer dos copias, de las cuales una quedó en la corte y la segunda llegó en algún momento posterior a la biblioteca de Hernando Colón, uno de los hijos del Almirante, donde a mediados del siglo XVI, Bartolomé de Las Casas pudo examinarla, glosarla y comentarla. La copia utilizada por el fraile desapareció». En la historia, Bartolomé de las Casas es recordado como el creador de la *Leyenda negra*; su otra obra, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, se convirtió en un panfleto político reaccionario de independencia contra el imperio español y la Iglesia católica en los países de la Europa del norte y en América. Eduardo Lalo, «El Caribe gris: alegato por una escritura caribe». *80 Grados*, 2017, acceso: 5 de mayo de 2017. <http://www.80grados.net/el-caribe-gris-alegato-por-una-escritura-caribe/>.

¹² Mignolo, «Colonial Situations», 93.

¹³ Birgit Scharlau, «Nuevas tendencias en los estudios de crónicas y documentos del periodo colonial latinoamericano», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16, no. 31/32 (1990): 366.

¹⁴ Véase, por ejemplo, la definición de la primera estrategia de representación occidental según Fernando Coronil, denominada como: la disolución del Otro por el Ser (*the dissolution of the Other for the Self*). Coronil, «Beyond Occidentalism», 58–61.

¹⁵ Coronil, «Beyond Occidentalism», 61–68.

refleja el punto de vista de los vencedores. Catherine Poupney Hart explica específicamente sobre los cronistas que, dentro de esta dicotomía (historia/ficción), éstos tenían la influencia de «las teorías historiográficas medievales y renacentistas que condicionaron la escritura y autorizaban la materia imaginativa como complemento de la narración de eventos».¹⁶ Por esta razón, el cronista asume una función de traductor o mediador hegemónico que construye un imaginario entre su mundo europeo (occidental) y las otras culturas no europeas (no occidentales). Este ejercicio de la entelequia se puede ilustrar, por ejemplo, con respecto a la música, con palabras de Julio Estrada: «Los cronistas de la conquista describieron su música en términos nada propios para despertar la imaginación de cómo se habría escuchado».¹⁷ En su libro *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876–2000)*, Juliana Pérez González emite una conclusión similar cuando dice que «aunque los primeros escritos conocidos con descripciones musicales datan de los tiempos de la Conquista y Colonia, no considero que estos relatos puedan ser tomados como las primeras historias de la música», debido a que los cronistas se refirieron a la música «como parte del paisaje».¹⁸

Sin embargo —poco a poco— la dinámica que Mignolo denomina «semiosis colonial» comienza a cuestionar el eurocentrismo cultural, en particular desde la incorporación de los escritores e intelectuales latinoamericanos y mestizos.¹⁹ Este fenómeno genera una tendencia contramoderna que revisa los discursos canonizados para rebelarse contra éstos y crear en la actualidad una crónica latinoamericana contemporánea y poscolonial. Scharlau puntualiza con respecto a esta insurgencia histórica–literaria lo siguiente:

Los textos de origen indígena o mestizo se presentan ahora de una manera diferente. Hasta entonces habían sido utilizados (en una misma línea con los documentos españoles y otros) como fuentes para la historia de América. Ahora, cuando surge el interés por la perspectiva de los autores, se les adscribe un nuevo status. Se transforman en portadores de una visión del mundo que en su otredad se opone a la europea [...] El acontecer histórico ya no es interpretado únicamente como asunto de los europeos, sino como confrontación de diferentes culturas.²⁰

Lo que los conquistadores no entendieron es que Europa también fue descubierta a partir de 1492; dicho de otra manera, el «descubrimiento» fue mutuo, y dio lugar a un proceso de transculturación que literalmente modificó para siempre a Europa y al mundo, fenómeno descrito por Arturo Uslar Pietri como el «mayor cambio de toda la historia».²¹ Por tal razón, el desarrollo de la identidad repercute en la interpretación de la historia. En este caso, la identidad poscolonial, entendida con las palabras de Walter D. Mignolo como

¹⁶ Catherine Poupney, «La Crónica de Indias entre ‘historia’ y ‘ficción’», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, no. 3 (1991): 510.

¹⁷ Julio Estrada, «Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina», *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 3, no. 2 (1982): 189.

¹⁸ Juliana Pérez González, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876–2000)* (Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia, 2010), 37.

¹⁹ Mignolo, «Colonial Situations», 93.

²⁰ Scharlau, «Nuevas tendencias en los estudios de crónicas», 368.

²¹ El estudioso cubano de la cultura Fernando Ortiz (1881–1969) concibe su neologismo «transculturación» para refutar la acepción eurocéntrica de «aculturación». Ortiz afirma que el concepto de «transculturación» es esencial para entender la historia del continente americano en su totalidad. Véase Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, translated from Spanish by Harriet de Onís, introduction by Bronislaw Malinowski, prologue by Herminio Portell Vilá, and new introduction by Fernando Coronil (Durham and London: Duke University Press, 1995 [1940]), 80–83 and Arturo Uslar Pietri, *La creación del Nuevo Mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 25.

«un cambio radical epístemico/hermenéutico en la producción teórica e intelectual», que promueve un activismo que desafía y propone un enfoque distinto al de la crónica de Indias.²²

A diferencia de los cronistas europeos, los cronistas contemporáneos latinoamericanos sienten la responsabilidad y la necesidad cultural e intelectual de contarnos la historia del continente desde otra óptica. Antonia Viu distingue este cambio de actitud intelectual como el «interés de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas por la historia».²³ En otras palabras, la búsqueda de la verdad con respecto a nuestra identidad, aunada a la cultura del continente, ha generado intelectuales que escriben crónicas desde una perspectiva poscolonial para deconstruir y proponer otras lecturas sobre este género histórico-literario. Myrna García Calderón expresa con relación al «imaginario cultural» del continente que «las confrontaciones políticas, sociales, históricas y culturales que América Latina ha vivido en las últimas décadas» han obligado a «revisar [...] a los sistemas canónicos y de géneros».²⁴ Así pues, se aprecia un desplazamiento del epicentro que —citando a Ursula Kuhlmann— va desde la «consolidación de los vencedores» en las «crónicas de la conquista y de la época colonial», pasando por la identidad nacional de la crónica de la «independencia y el estado liberal», hasta llegar al otro extremo de la crónica contemporánea: el de los «vencidos».²⁵ Por esta razón, García Calderón explica, con la siguiente idea, que esta construcción teórica reposiciona al escritor latinoamericano de una manera activa y crítica:

[...] los escritores han recurrido a la hibridez genérica y a la reformulación de discursos como el de la crónica para ofrecer en sus escritos variantes y variables posibles que marquen de manera muy eficaz ese discurso de cambio social, político y cultural algo vertiginoso y escurridizo [...] Se trata, ante todo, de desarrollar dispositivos, representaciones y procedimientos que permitan el acceso a nuevos espacios de creación y nuevas formas de representar el imaginario cultural, la nación y la historia.²⁶

De acuerdo con esta línea de pensamiento, varios autores concuerdan en que la crónica contemporánea busca darles un espacio y una voz a los marginados, sometidos o vencidos en las grandes narrativas historiográficas. De ahí que la crónica contemporánea presente ciertas características o mecanismos de insurgencia del discurso como: irreverencia, ironía, parodia, hipérbole, contraconquista, nivelación, abolición de la distancia y resistencia.

²² Walter D. Mignolo, «La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales», *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 91.

²³ Antonia Viu, «Una poética para el encuentro entre historia y ficción», *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 167.

²⁴ Myrna García Calderón, «El espacio intersticial y transitorio de la Nueva Crónica Puertorriqueña», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23, no. 45 (1997): 293–294.

²⁵ Ursula Kuhlmann, «La crónica contemporánea en México: Apuntes para su análisis como praxis social», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, no. 30 (1989): 200.

²⁶ García Calderón, «El espacio intersticial», 294. Myrna García Calderón cita, por ejemplo, al intelectual Carlos Mosiváis (México, 1938–2010), quien afirma que «una de ellas ha sido la de dar voz a los sectores tradicionalmente proscritos y silenciados: ‘las mayorías y minorías de toda índole que no encuentran cabida o representatividad en los medios masivos como los indocumentados, los desempleados, los subempleados, los organizadores de sindicatos independientes, los jornaleros agrícolas, los campesinos sin tierras, las feministas, los homosexuales, los enfermos mentales y los analfabetos, entre muchos otros». García Calderón, «El espacio intersticial», 299.

2. Miguel del Águila: Un cronista que escribe con notas musicales

Miguel del Águila nació en Montevideo en 1957 y fue criado en una ciudad moderna y diversa. En esta urbe vivió entre las tradiciones culturales de distintos grupos étnicos que incluían a mestizos, indígenas, europeos y afrouruguayos.²⁷ Estas experiencias culturales y humanas se graban en su memoria como una imagen emocional de identidad, y las mismas se reflejarán en sus obras musicales futuras, ya que su vida cambió radicalmente cuando llegó al Uruguay, el elemento externo de la Guerra Fría (ca. 1947–1991).

Las relaciones internacionales dentro del continente americano siempre han sido ambivalentes. Después de la independencia política de la península ibérica, Inglaterra, Francia y Holanda desplazaron a España y Portugal como metrópolis. Además, las noveles repúblicas hispanoamericanas, a diferencia de Brasil, estaban exhaustas en cuanto a sus economías y recursos humanos después de haber logrado su independencia del imperio español, lo cual impidió que hicieran realidad el proyecto panamericano concebido por Simón Bolívar (1783–1830) y otros próceres. No obstante, el surgimiento de los Estados Unidos como nueva potencia política y económica a lo largo del siglo XIX, guiado por la agenda del Destino Manifiesto para expandirse territorialmente, modificó la balanza de poder del hemisferio occidental. Así, los presidentes norteamericanos George Washington (1732–1799) y James Monroe (1758–1831) se encargaron de enunciar doctrinas para empezar a limitar la intervención europea en el continente americano y de esta forma poder asegurar la consolidación de la república norteamericana. Más tarde, las presidencias de Teodoro Roosevelt (1858–1919) y William Taft (1857–1930) le agregaron un corolario económico y militar a la doctrina Monroe. Por ello, los Estados Unidos ejecutaron una serie de intervenciones en el continente americano a fin de mantener sus intereses económicos que generaron un sentimiento antinorteamericano y antiimperialista en la región.²⁸ Sin embargo, esta política exterior en el continente sufrió un cambio en la superficie con el advenimiento de la Gran Depresión (1929–1933) y, posteriormente, el conflicto de la Segunda Guerra mundial (1939–1945), debido a la necesidad vital de los Estados Unidos de poder tener acceso a materias primas dentro de un marco de seguridad continental a través del sistema interamericano. La respuesta fue el reaprovechamiento del ideal panamericano y el Gobierno de Franklin D. Roosevelt (1882–1945) diseñó y ejecutó la «Política del buen vecino». Esta política básicamente convirtió el objetivo estadounidense de defensa y seguridad de la doctrina Monroe en un mecanismo continental. Además, este cambio en la política exterior norteamericana promovía el ideal utópico de igualdad entre las repúblicas americanas usando la diplomacia cultural. Empero, este contexto era coyuntural, dado que cuando finaliza el conflicto en Europa con la derrota del fascismo, comienza una nueva lucha geopolítica por la hegemonía mundial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Así pues, esta nueva realidad internacional se la denomina con el nombre de la Guerra Fría, y en ésta tanto la Unión Soviética como los Estados Unidos lanzan proyectos globales geopolíticos antagónicos que buscan conquistar recursos y espacios en el mundo.²⁹

Por lo expuesto anteriormente, América Latina se convierte en uno de los escenarios de este enfrentamiento ideológico, el cual genera una serie de conflictos y, en algunos casos como Bolivia y Cuba, surgen cambios estructurales en las sociedades del continente. A la sazón —con la llegada de la Revolución

²⁷ La música uruguaya tiene una diversidad de fuentes que incluye la música de las poblaciones indígenas Tupí-Guaraní y Chaná-Charrúas, las Misiones Orientales, los bailes y canciones de la región del Río de La Plata y de la región norte, las antiguas canciones europeas y los bailes de los esclavos del África Occidental. Uruguay, debido a su ubicación geográfica desde su fundación como estado-nación, comparte elementos culturales con Argentina, Brasil y Paraguay. Véase Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay Vol. 1* (Montevideo: Servicio oficial de difusión radioeléctrica, 1953).

²⁸ Demetrio Boersner, *Relaciones internacionales de América Latina: Breve historia* (Caracas: Grijalbo, 2007).

²⁹ Darlene Rivas, «United States–Latin American Relations, 1942–1960», en *A Companion to American Foreign Relations*, editado por Robert Schulzinger (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2003), 230–254.

cubana al poder— se establece un centro en el continente americano que exporta el modelo de la guerra de guerrillas marxista como vía para llegar al Gobierno e instaurar el comunismo. Un punto de inflexión se produjo durante la crisis de los misiles en Cuba (1962), por la cual el mundo estuvo a punto de presenciar una guerra nuclear. Esto, a su vez, radicaliza la política de la doctrina de la contención, que había sido anunciada por Harry Truman (1884–1972) e instrumentada continentalmente con el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) desde 1947, en virtud de lo cual, el Gobierno de los Estados Unidos, republicanos y demócratas, empieza a respaldar por medio de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) a regímenes militares que neutralicen la expansión marxista en América Latina.³⁰

En aquella época, la dictadura militar llegó para convertirse en un sistema de cambio, similar al de la conquista y colonización de América, para convertir a ciudadanos como Miguel del Águila y su familia en el Otro (un Otro interno). La Guerra Sucia (ca. 1969–1983) en el Uruguay, liderada por gobiernos militares de derecha (colonizador interno) y sustentada en la doctrina de seguridad nacional, desplaza o elimina a todos aquellos ciudadanos (nativos) que no comulguen con la ideología del sistema; y la familia de Miguel del Águila es una de las afectadas. Sobre esto, el compositor dice:

A raíz del golpe militar en el Uruguay en 1973, la dictadura se estableció en el poder y empezó a controlar a la población. Mi familia era progresista, lo que levantaba sospechas por parte del gobierno, así que decidieron irse, irónicamente, a los Estados Unidos, hasta que mi madre pudo regresar al Uruguay con pasaporte norteamericano y llevarnos a mis hermanos y a mí a este país. Los militares desaparecían personas, torturaban físicamente y psicológicamente a la población y destruyeron la economía.³¹

En este contexto hay un elemento externo que irrumpe el fluir de una sociedad e introduce la noción del Otro y su eventual asimilación, destrucción o desplazamiento. Esta situación —como se mencionó— se convierte en motivo de emigración para Miguel del Águila, sorpresivamente, a los Estados Unidos y posteriormente para Europa. Estas residencias en San Francisco, luego en Viena, y finalmente en California, otra vez, le ofrecen a del Águila, como miembro de una diáspora uruguaya y latinoamericana, la distancia y el tiempo —de la misma forma que a los cronistas— para reflexionar sobre su identidad histórica-cultural. Del Águila comenta:

Creo que el haber asimilado muchas culturas diferentes a medida que emigraba me ayudó a aprender más sobre mí y quién realmente soy, y me dio una perspectiva más amplia de mi música, mi objetivo en la vida y como compositor [...] La música hizo que mi identidad fuera más fuerte como americano.³²

Con respecto a estos puntos sobre la identidad y el cosmopolitismo, Miguel del Águila reflexiona sobre su experiencia desde el exilio, sobre Uruguay y América Latina, ya convertido en un compositor que domina el arte de la escritura musical. Con la combinación de una visión crítica y la memoria, reescribe esa historia musical y personal. Así, del Águila asume el papel de compositor/escritor —en este caso— de crónicas musicales contemporáneas. El músico resume este proceso en su frase: «Vivir para contar o contar para vivir».³³

³⁰ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid: Alianza Editorial, 2013).

³¹ Miguel del Águila, entrevista con el autor el 18 y 19 de noviembre de 2016.

³² Woodard, «PROFILE / MIGUEL DEL AGUILA».

³³ Del Águila, entrevista con el autor.

3. Tres crónicas musicales

3.1 TOCCATA op. 28: La crónica del baile afro-uruguayo

El candombe es una expresión cultural de identidad de Uruguay. Según Armando Oliveira Ramos, el candombe llegó aproximadamente en 1750 a esta tierra desde África para establecerse en los vecindarios históricos Sur y Palermo, «donde se ejecutaba como una danza dramática y religiosa que congregaba a los esclavos y sus descendientes».³⁴ También era llamado «tambó» o «tangó» y durante el siglo XIX fue reprimido por el cabildo de Montevideo. Su registro más antiguo data de 1834, cuando las sociedades africanas de Montevideo publicaban el *Canto patriótico de los negros*.³⁵ El candombe es una procesión que comienza en las calles con las *llamadas*, cuyo ritual sincrético no solamente incluye a los afrouruguayos, sino a los blancos (lubolos).³⁶ Los tambores (la «cuerda de tambores»: chico, repique y piano) se convierten en instrumentos que se comunican rítmicamente entre sí, enviando y recibiendo mensajes culturales y religiosos en código.³⁷

Acerca de su obra *TOCCATA* op. 28 del Águila expresa que «la inspiración rítmica de esta pieza es el Candombe uruguayo, una rápida y rítmica danza afroamericana tocada por percusionistas».³⁸ Desde su autoexilio en Viena, donde el artista se encontraba cursando estudios de composición, esta obra representa un vínculo entre el músico y la nostalgia que sentía de la época en la que iba con amigos a participar en las comparsas de candombe en Montevideo.³⁹ En otros términos, el candombe no solamente encarna un referente sonoro y espacial para la identidad de Miguel del Águila, sino que representa una experiencia sensorial y sociocultural.

Esta obra narra musicalmente las diferentes escenas que integran el ritual del candombe y en ésta se representará las escenas del cortejo donde entran el santo, los reyes, los príncipes, los hombres, las mujeres, los instrumentistas, el gramillero y el escobillero. En la introducción (*lento*, compases 1–16) los violines doblan, con armónicos, la melodía del *glockenspiel* (chico) con el acompañamiento de las campanas (repique); y es la escena de la formación de calle donde todos los participantes se acomodan para empezar con el baile. La escena de «ombligada» (*allegro*, compases 16–81) se inicia con la introducción del ostinato (tema principal) por parte de la percusión (chico y repique), intercalando la métrica 7/8 y 6/8.

³⁴ El autor menciona el impacto de las culturas Yoruba (Nigeria), Bantú (Congo y Angola), Ewe-Fon y Ashanti (Dahomey y Mali) y Mandinga (Sudán). Véase Armando Oliveira Ramos, «El Candombe, un patrimonio inmaterial de Montevideo en busca de una necesaria sustentabilidad material», *Ábaco* 2, no. 64/65 (2010): 104.

³⁵ Oliveira Ramos, «El Candombe».

³⁶ Abril Trigo, «Candombe and the Reterritorialization of Culture», *Callaloo* 16, no. 3 (1993): 721.

³⁷ Oliveira Ramos, «El Candombe», 105–108.

³⁸ Esta obra fue escrita en 1988 durante la residencia del compositor en Viena/Austria y fue estrenada por el *American Music Ensemble/Vienna* en 1989 en la sala de concierto Wiener Konzerthaus. Véase Miguel del Águila, *TOCCATA*, acceso: 18 de noviembre de 2019, <https://migueldelaguila.com/program-notes/>.

³⁹ Del Águila, entrevista con el autor.

Ejemplo 1: TOCCATA op. 28, Miguel del Águila (Peermusic Classical).

Este patrón rítmico que es permutado por el compositor (aumentaciones y disminuciones) se usa a lo largo de la obra para otorgarle cohesión y simboliza un elemento rítmico producto de un conocimiento y una cultura híbrida creada desde la diferencia colonial que irrumpe en la composición. Entonces, los clarinetes en si bemol y los fagots representan el estribillo que cantan las columnas de hombres y mujeres, mientras que el corno (I) hace un movimiento contrapuntístico oblicuo contra el corno (II), simbolizando el movimiento típico de la «ombligada».

Luego en la escena de «cuplé» (*poco più mosso*, compases 82–151) el ritmo se hace uniforme representando al grupo en su sitio en la calle, y los intervalos descendientes en los clarinetes, fagots y celos simbolizan la flexión de rodillas. Así, el piano representa las piruetas del gramillero representado con los saltos de intervalos. Igualmente, diferentes instrumentos aparecen en la sección de percusión como —por ejemplo—: congas, maracas, agogós, xilófono, cajas chinas (*wood blocks*). La escena de la «rueda» (compases 152–254) se incorpora con la sección de cuerdas (violines y violas) tocando una frase cromática ascendente y descendente en forma de arco, mientras que el fraseo del piano, con sus saltos e intervalos, sigue personificando al gramillero y sus piruetas. La intensidad sonora de la obra sigue creciendo con la añadidura de los otros instrumentos de la orquestación.

Finalmente se llega a la escena del «entrevero» (*lento*, compases 255–271) donde surge la improvisación aleatoria de los tambores que escenifica el baile de todos los participantes mezclándose sin ningún tipo de orden hasta que el agotamiento físico determina el final del ritual. Los violines tocan un acorde disminuido que asciende, y la sección de viento (metal y madera) interpretan una yuxtaposición de grupos de cuatro, seis, diez y doce notas como aleatoriedad controlada. El candombe es —desde el punto de vista de Paulo de Carvalho Neto— una danza dramática y colectiva.⁴⁰ La obra concluye con la recapitulación de la melodía de la introducción y el tema principal con la orquesta intercalando cambios de aires (*agitato*, *andante*, *presto* y *lento*) y modulaciones métricas en *fff* para desvanecerse la masa sonora con el inesperado surgimiento del sonido de una sirena de ambulancia.⁴¹

⁴⁰ Paulo de Carvalho Neto, «The Candombe, a Dramatic Dance from Afro-Uruguayan Folklore», *Ethnomusicology* 6, no. 3 (1962): 164–174.

En este sentido, Miguel del Águila se identifica con el candombe por varias razones: primero, por su identidad sincrética y mestiza uruguaya; segundo, porque coincide con la idea expresada por Abril Trigo de que «más que una amplia carnavalización de la cultura, el candombe se convierte en un símbolo de resistencia al neofascismo; por lo tanto, su popularidad trasciende las fronteras de su minoría para convertirse en la tradición de cultura popular más representativa de Montevideo»; y tercero, porque el compositor no reconoce la hegemonía donde la rítmica es la base supeditada a la armonía como superestructura.⁴² Para Miguel del Águila es todo lo contrario; para él existe más que una igualdad política entre ambas y, como parte de su estilo musical, la rítmica lleva la posición principal en sus obras. Con respecto a esta postura política, el compositor presenta una alternativa en cuanto a la teoría del desarrollo dentro del occidentalismo, en el que, la armonía ha supuesto un símbolo de progreso y modernidad eurocéntrica. Por tanto, la rítmica se convierte en un contradiscurso y como dice Ramón Grosfoguel «esto se puede apreciar en la subversión que conlleva la rítmica africana al trastocar desde adentro toda la música hegemónica [...] La rítmica sincopada de origen africano [...] reestructura toda la música africanizando los instrumentos y las melodías de origen europeo».⁴³ Simultáneamente —en esta obra— el compositor transforma la orquesta sinfónica que ha representado en la cultura de la modernidad occidental la autoridad de una institución europea que simboliza «civilización» en una procesión de candombe y de esta manera introduce el elemento de subversión del cronista latinoamericano contemporáneo. De tal modo que, el compositor utiliza una institución de origen europeo, la orquesta sinfónica, como una plataforma para expresar su contradiscurso cultural.

Entonces, con su obra el compositor reposiciona la cultura afrouruguaya del candombe —catalogada como una subcultura a causa de discursos y legados eurocéntricos que Aníbal Quijano denomina como la colonialidad del poder— y desafía la autoridad conformada por el grupo dominante en la sociedad que ha construido el imaginario del moderno estado-nación uruguayo.⁴⁴ De este modo el compositor se identifica con el candombe para crear su obra sinfónica, debido a la característica transmoderna, al ser una tradición cultural que ha sido revalorizada como interracial e intersocial.⁴⁵ Andrea Añón Monteserín destaca sobre el candombe:

Pasó de ser una manifestación de los negros africanos a tener hoy en día comparsas donde todos son blancos. Así como pasó de ser una expresión opuesta a la dominante, subalterna y prohibida en diferentes momentos de la historia por parte del Estado, a ser hoy patrimonio de la humanidad; hasta la segunda mitad del siglo XX el candombe estaba asociado exclusivamente a la población africana sin reconocer la expresión como parte de la tradición de la música nacional y hoy es practicado por todas las clases sociales sin distinción de las ascendencias étnicas o raciales.⁴⁶

⁴¹ El compositor comentó que colocó el sonido de la sirena mientras estaba terminando la obra (original para piano), cuando recibió una llamada telefónica de la familia con la noticia de que un pariente había sido llevado al hospital debido a problemas de salud. Águila, entrevista con el autor.

⁴² Trigo, «Candombe», 716.

⁴³ Ramón Grosfoguel, «Interculturalidad, ¿diálogo o monólogo?: la subalternidad desde la colonialidad del poder en los procesos fronterizos y transculturales latinoamericanos», *Guaraguao*, 19, no. 48 (2015): 107.

⁴⁴ Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina», *Dispositio* 24, no. 51 (1999): 137–14.

⁴⁵ Enrique Dussel define el concepto de la siguiente forma: «La transmodernidad (como un proyecto de liberación política, económica, ecológica, erótica, pedagógica y religiosa) es la co-realización de lo que es imposible para la modernidad lograr por sí misma: es decir, de una solidaridad incorporativa, que he llamado analéptica, entre centro/periferia, hombre/mujer, diferentes razas, diferentes grupos étnicos, diferentes clases, civilización/naturaleza, cultura occidental/culturas del Tercer Mundo, etc.». Enrique Dussel, «Eurocentrism and Modernity», *boundary 2* 20, no. 3 (1993): 760.

En *TOCCATA* op. 28, Miguel del Águila se ciñe a su memoria para reescribir sus experiencias musicales locales en Montevideo en cuanto a un paisaje sonoro del candombe que está supeditado a un espacio o registro geográfico específico, asociado con una comunidad racial y una identidad histórica de la ciudad y de la nación. El compositor con esta obra reivindica a una manifestación cultural comunitaria que había sido excluida del patrimonio cultural uruguayo.

3.2 RETURN (regreso) op. 66: La crónica urbana de Montevideo

Para Miguel del Águila, este concierto para violín y orquesta cuyo título completo es *RETURN TO HOMELAND*, simboliza su experiencia transtemporal y metafísica sobre la cual el músico dice: «Return es un viaje imaginario al lugar de nuestra infancia. En mi caso, a la ciudad de Montevideo, a la cual dejé desde hace muchos años y no he vuelto hasta el 2015». ⁴⁷ Miguel del Águila señala al respecto en el programa de la pieza:

Cuando la pieza comienza el viajero está al final de un viaje largo a bordo de un trasatlántico en el océano. Es el amanecer de una fría mañana de invierno y a medida que la luz se hace presente aparece lentamente el horizonte de Montevideo gris y sombrío. Mientras que la vista se aproxima, se sienten una expectativa y emoción, así como recuerdos tristes. El viajero llega a la ciudad con el inicio del ritmo de la samba. Mientras conduce por las calles, los recuerdos comienzan a despertarse con una intensidad que pronto se vuelve abrumadora. Después de un dramático clímax que termina en un choque automovilístico, el viajero se da cuenta de que la ciudad que vino a ver ya no existe. Este es un lugar nuevo que no lo reconoce, pues aquí dejó de existir cuando se fue hace muchos años. «Su» ciudad sólo existe en el pasado, en sus memorias y ya no en un lugar geográfico. Con esta consciencia la obra termina en una oscuridad total mientras que el violín repite los temas nostálgicos del comienzo y ahora el ritmo de la samba se ha transformado en un personaje lúgubre. En el momento en que el viajero cierra la puerta de su habitación del hotel, la ciudad que acabó de ver otra vez se hunde en una niebla imaginaria y se desvanece. Creo que *Regreso a la patria* es lo más cercano que he llegado a escribir música de una naturaleza romántica. ⁴⁸

En cuanto a la memoria, Gilberto Giménez afirma que «en situaciones de migración, de expatriación o de exilio, los grupos humanos», e individuos «inventan espacios imaginarios totalmente simbólicos para anclar allí sus recuerdos». ⁴⁹ En la obra, el violín solista, más que un instrumento, se convierte en el personaje principal (simboliza a Miguel del Águila) y recorre los espacios de la ciudad, como en la crónica literaria contemporánea, con una conexión emocional. La razón por la cual del Águila usa el violín se debe a que este instrumento cordófono, mayormente monódico por su organología, puede mantener largas notas con mucha tensión o ser muy ligero y gracioso en su fraseo, por ejemplo. El compositor indica que «las cualidades expresivas y dramáticas del violín solista me parecen el medio perfecto para este poema sinfónico, que tiene un violín como protagonista principal». ⁵⁰ Además, del Águila diseña la estructura de la obra a nivel macro en tres partes (*lento-allegro-lento*), sin interrupción, lo cual representa una intervención del compositor en el orden y la forma

⁴⁶ Andrea Añón Monteserín, «El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido». *Amerika* 15 (2016), acceso: 15 de junio de 2020, <https://journals.openedition.org/amerika/7766>.

⁴⁷ Esta obra fue estrenada el 8 de mayo de 1999 en el festival de música de cámara Ventura Chamber Music Festival. Véase Miguel del Águila, *RETURN*, acceso: 20 de octubre de 2019, <http://www.migueldelaguila.com/program-notes>. Para escuchar la pieza completa, visite el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xlrNj4lrVpo>.

⁴⁸ Del Águila, *RETURN*.

⁴⁹ Gilberto Giménez, «Cultura, identidad y memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas», *Frontera Norte* 21, no. 41 (2009): 22.

⁵⁰ Del Águila, *RETURN*.

tradicional europea, y adicionalmente esta decisión impacta la atmósfera y sensaciones que el autor quiere comunicar a la audiencia.

La obra comienza con campanas; la sección de cuerdas y el tema del viaje por el violín en una tonalidad menor, evocando el trayecto en barco y un sentimiento de nostalgia por el pasado. La segunda parte se inicia cuando el violín anuncia el tema del tango usando motivos del primer tema (modulando a la tonalidad mayor), y entonces aparece progresivamente la samba. Ésta es presentada con diversas combinaciones en la orquestación que sugieren diferentes lugares de Montevideo que el personaje principal está visitando.⁵¹ La aceleración en la pulsación rítmica, el uso de las disonancias y el aumento de la masa sonora indican una algarabía en la ciudad. En esta sección intermedia, que significa el clímax principal de la obra, el tema del tango —en tonalidad mayor— aparece de una manera aumentada, adyacente a la samba, y lentamente toda la intensidad rítmica y sonora comienzan a desacelerarse. En *RETURN* op. 66 la samba representa la pertenencia del compositor a los rituales músico-culturales que vivió en su ciudad natal Montevideo

Gradualmente, la sección de cuerdas empieza a retornar al papel protagónico, desplazando a la percusión, y el registro va descendiendo y la música vuelve a una tonalidad menor. Esta metáfora musical sugiere que el sueño se está desvaneciendo, y la obra termina con una intensidad y una dinámica de la orquesta en *fortissimo*, aludiendo al trauma de saber que la ciudad ya no es la misma del pasado. Por ello, la manipulación sonora de la semántica musical genera en la audiencia una cantidad diversa de imágenes y sentimientos opuestos. Así, al final de la obra el compositor es capaz de proyectar con su música una sensación de nostalgia y aislamiento emocional.

En *RETURN* op. 66, la música se entrelaza igualmente con paisajes y espacios sonoros de Montevideo, cuya reescritura se fundamenta no solamente en la memoria sonora del compositor, sino en la memoria sensorial y sentimental. Según Giménez, «Un mismo sujeto puede vincularse subjetivamente de muchas maneras con muchos territorios a la vez. Se puede abandonar físicamente un territorio», como en el caso de Miguel del Águila «sin perder la referencia simbólica y subjetiva al mismo mediante la comunicación a distancia, la memoria, el recuerdo y la nostalgia».⁵² De la misma forma, Stuart Hall sostiene que los sonidos se convierten en símbolos dentro de un lenguaje que sirve como medio para representar las ideas, emociones y el entorno. Es decir —una vez que la partitura es interpretada— los sonidos alcanzan a la audiencia y este proceso cultural genera, a su vez, una amplia gama de significados.⁵³ Por lo tanto, en *RETURN* op. 66 se crea un diálogo interactivo entre la audiencia y los sonidos, incluyendo imágenes, emociones e ideas que Stuart Hall define como una circulación de significados dentro de un circuito cultural.

3.3 *THE FALL OF CUZCO* (La caída de cuzco) op. 99: La crónica épica

En la obra *THE FALL OF CUZCO* op. 99 (2009), Miguel del Águila no solamente construye su versión de la conquista del último emperador inca Atahualpa (ca. 1502–1533) y su imperio por parte de los españoles liderados por Francisco Pizarro (ca. 1475–1541), sino que el compositor proyecta este evento histórico hacia el futuro del moderno Uruguay del siglo XX. En esta obra los españoles guiados por Francisco Pizarro representan la junta cívico-militar que gobierna dicho país de forma dictatorial (1973–1985) a raíz del golpe de

⁵¹ En la sección (*allegro*) la parte de la percusión sugiere el candombe afro-uruguayo, muy presente en otras obras de Miguel del Águila como *CONGA* y *HEXEN*.

⁵² Giménez, «Cultura, identidad y memoria», 28–29.

⁵³ Stuart Hall, «The Work of Representation», en *Representation: Cultural Representations and Cultural Signifying Practices*, editado por Stuart Hall (London: Sage Publications Ltd., 1997), 13–74.

estado de 1973, y los ciudadanos uruguayos que enfrentan al régimen son representados por los incas y Atahualpa.⁵⁴ El compositor puntualiza: «Después de haber sobrevivido la Guerra Sucia de los años 70 de las dictaduras militares en mi Sudamérica natal —la cual me obligó a emigrar, finalmente, a los Estados Unidos— no pude evitar relacionar los crímenes de Pizarro con los de los dictadores modernos como Stroessner y Pinochet, conectando la lucha del Inca con la de mis contemporáneos».⁵⁵

En consecuencia, del Águila revela que con esta obra «intenté recrear mi fantasía de este lugar místico y tiempo, así como dar una voz a aquellos que fueron silenciados como resultado de la conquista hace casi 500 años».⁵⁶ El compositor, como el cronista contemporáneo, construye ambos papeles, y su obra busca reivindicar la dignidad del vencido⁵⁷. Asimismo, esta obra simboliza el sentimiento antiimperialista de la Guerra Fría, donde el imperio ya no es España, sino los Estados Unidos de Norteamérica y la Unión Soviética. La obra está dividida en cinco secciones y se interpreta sin interrupciones entre éstas.

En la primera sección (compases 1–100), el compositor expone: «En las planicies de los Andes, la salida del sol es saludada por un Caracol como señal que un nuevo día comienza en Cusco».⁵⁸ Las planicies de los Andes y sus habitantes son simbolizadas en un espacio pastoral construido con la escala pentatónica y con una orquestación donde las flautas emulan a los pájaros, la celesta insinúa el alba, el arpa indica el fluir del viento y la tuba simboliza el caracol que celebra el nuevo día. Los crótalos y la celesta interpretan un tema pentatónico «inca», mientras que las campanas tubulares (chimes) en contrapunto contrario generan la atmósfera matutina. La orquestación encarna un sistema frágil, puro, idealizado, balanceado y virgen antes de su violenta ruptura.⁵⁹



Ejemplo 2: *THE FALL OF CUZCO* op. 99, Miguel del Águila (Peermusic Classical).

A la sazón, el elemento externo destabilizador es introducido paulatinamente con la incorporación de alteraciones en las notas con el trémolo de los violines. El trémolo es interpretado en un registro muy agudo que va descendiendo, y está junto a la melodía pentatónica «inca». Con el uso intertextual de la técnica renacentista de la ilustración musical, el compositor recrea el descenso a través de las montañas de los conquistadores españoles liderados por Francisco Pizarro para llegar a la ciudad de Cajamarca, donde se

⁵⁴ Esta obra fue estrenada el 5 de noviembre de 2009 por la Nashville Symphony. Véase Miguel del Águila, *THE FALL OF CUZCO*, acceso: 20 de octubre de 2021, <http://www.migueldelaguila.com/program-notes.html>.

⁵⁵ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁵⁶ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁵⁷ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁵⁸ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁵⁹ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

encontraba el emperador inca Atahualpa celebrando la victoria sobre su hermano Huáscar (ca. 1491–1532) durante una guerra civil dinástica. El cromatismo es una señal de subversión del orden local y natural por un elemento externo; es decir, representa al español.

Sobre la segunda sección (compases 101–165) el compositor manifiesta: «Pizarro llega, y después del temor inicial y la desconfianza, es recibido con música y celebración».⁶⁰ La sección de viento de la orquesta interpreta un tema armónico, pentatónico y homorrítmico con bordaduras cromáticas inferiores y diatónicas superiores que posee una reminiscencia a un tango. El fraseo con alteraciones de los clarinetes, el piccolo y el fagot representa la sensación de desconfianza de los incas hacia los españoles. Igualmente, en el compás 137 la sección de viento (flautas y piccolo) irrumpe súbitamente con otro tema alegre y de danza acompañado por la percusión (cascabeles y panderetas). La llegada de Pizarro y su tropa es reforzada por el gesto en los contrabajos con intervalos de segunda mayor y menor. Luego una frase que anuncia la trompeta (significante español) tiene un carácter bélico que profetiza la intención de futura lucha y conquista. El resto de esta sección transcurre con la alternancia de subsecciones que aluden a la celebración de «bienvenida» y a los planes de conquista españoles con un motivo que está intercalado en la sección de viento (madera y metal), colindante a un motivo oscuro, nervioso y cortado interpretado por las cuerdas que personifica las intenciones oscuras de los españoles.

Además, con un movimiento ascendente de una progresión armónica, la celebración llega a su final con un clímax. Entonces, ésta es interrumpida por una frase abrupta de la trompeta y la introducción de la percusión grave que anuncia el advenimiento de la lucha entre los españoles y los incas, la cual culminará con la captura del monarca. Esta parte es un interludio donde los motivos de los temas previamente interpretados por la sección de viento son intercalados con apariciones súbitas de la percusión (timbales) y polifonía en la sección de cuerdas en un registro grave. Esta unión de los temas muestra la confusión que genera la sorprendente lucha de defensa del monarca, así como la disolución de un orden sociocultural; y la textura polifónica simboliza la entrada de un nuevo sistema de valores.

En la tercera sección (compases 165–223) el compositor dice: «Durante la celebración, Pizarro captura al rey Inca: Atahualpa le ofrece una habitación llena de oro a cambio de su libertad y Pizarro acepta».⁶¹ En esta sección, Miguel del Águila emplea la orquestación como un médium para describir el desaliento y la tensión. Algunos de los recursos que utiliza son el trémolo en los violines, la percusión, la frase del trombón y el contraste de la dinámica entre *f* y *ppp*. La campana que se escucha simboliza el catolicismo que Pizarro, y en general los conquistadores españoles, buscan imponer en los indígenas. Igualmente, esta parte representa la leyenda del Dorado, que encarna la avaricia de los conquistadores y su afán por convertirse en gente rica, sin importar los medios para obtenerla, y refleja el sistema económico mercantilista de España, que ha dejado una huella profunda en la construcción de la América Latina en la era moderna.

En la cuarta sección (compases 224–299) el compositor dice: «Durante muchos días, en procesión interminable, le traen oro de todos los rincones de la tierra».⁶² En esta parte el registro grave y los destellos en la orquestación encarnan la tristeza del monarca apresado y de su pueblo que aspira a liberarlo con las dádivas de oro. Esta acción estratégica fue similar a la que utilizaron Hernán Cortés (1485–1547) y sus hombres con los aztecas y su monarca Moctezuma II (ca. 1466–1520) en Tenochtitlán, la cual sería una de las causas de su derrota definitiva. Una melodía tonal en las cuerdas (chelos) con un carácter melancólico personifica la victoria del elemento externo europeo. Luego, un solo de arpa modifica la textura anterior y sirve a modo de cadencia

⁶⁰ El compositor lo llama «el tema del oro». Véase del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁶¹ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁶² Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

que fluctúa entre escalas de tonos enteros, cromatismo y pentatónicas. Inmediatamente, el arpa expone una melodía que sugiere una milonga y de esta forma introduce el elemento moderno, proyectando la música hacia la época de la Guerra Sucia en Uruguay. El arpa y el piano intercalan tensos interludios contrastantes con la orquesta que insinúan a la dictadura, hasta llegar a un clímax de acordes cerrados (clúster) que devienen en un coral en la sección de viento (metal) yuxtapuesto a la percusión.

En la quinta sección (compases 300–491) el compositor indica: «El oro finalmente llena la sala hasta el techo, incluyendo más pilas que rodean el edificio y lo entierran. Mientras las nubes se disipan, el sol brilla sobre éstas, haciéndolas brillar. (Después de llevarse todo el oro, Pizarro matará a Atahualpa)». ⁶³ Esta parte tiene una textura orquestal y una masa sonora más amplias y densas, donde la percusión desempeña un papel de liderazgo para terminar con una fanfarria (coda) en una tonalidad mayor que de acuerdo con Miguel del Águila «simboliza el optimismo para el futuro de la nueva América», donde los indígenas continúan su vida, historia y tradiciones. ⁶⁴

En la obra *THE FALL OF CUZCO* op. 99, Miguel del Águila construye su discurso musical dentro de la semiosis colonial en el cual expresa su opinión desde una posición mediadora de un artista mestizo latinoamericano. Según Grosfoguel, «la hibridación y el mestizaje practicados desde el lado subalterno de la diferencia colonial constituyen estrategias de ‘complicidad subversiva’, de ‘pensamiento fronterizo’, de ‘transculturación’, que buscan subsistir y resistir frente a una relación de poder colonial». ⁶⁵ De este modo el compositor reescribe con su música una obra que reflexiona sobre la interacción intercultural asimétrica que produjo la modernidad occidentalista y propone con su final una lectura diferente, donde su agencia genera un pensamiento fronterizo y transmoderno, creando una epistemología alternativa y de resignificación del discurso occidental. De hecho, Grosfoguel expresa que «la música provee una de las metáforas más poderosas del pensamiento fronterizo». ⁶⁶

Del mismo modo, esta obra no solamente representa una interrelación entre los eventos históricos de la conquista y colonización con la Guerra Sucia, sino que establece la postura de rechazo por parte del compositor, un artista latinoamericano y gay, en contra de las estructuras binarias de la modernidad occidental. Es decir, Miguel del Águila, desde su posición de subalterno, establece su punto de vista con respecto a un canon eurocéntrico que reproduce el patrón binario moderno de «incluidos» versus «excluidos»; a saber, del Ser versus el Otro. ⁶⁷ Por esta razón, Grosfoguel explica esta estrategia cuando afirma que «estos son espacios producidos por sujetos subalternos que piensan y diseñan desde el lado subordinado de la diferencia colonial, pero sin plantearse un afuera puro y absoluto a Occidente». ⁶⁸ Al igual que en las crónicas literarias modernas, Miguel del Águila participa como un personaje, y —a pesar de la brecha temporal entre este evento y la actualidad— recrea y reescribe con su música no solamente un hecho histórico, sino una vivencia emocional y sensorial. Para el compositor el final de *THE FALL OF CUZCO* op. 99 simboliza que más allá

⁶³ Del Águila, *THE FALL OF CUZCO*.

⁶⁴ Miguel del Águila, mensaje electrónico al autor el 28 de noviembre de 2018.

⁶⁵ Grosfoguel, «Interculturalidad», 106.

⁶⁶ Grosfoguel, «Interculturalidad», 107.

⁶⁷ En la entrevista, él mencionó que lamenta que la historiografía de la música de concierto occidental hasta una época reciente haya escondido u obviado no solamente la orientación sexual de los compositores, sino la relación entre ésta y la música. Véase del Águila, entrevista con el autor.

⁶⁸ Grosfoguel, «Interculturalidad», 108.

de las ideologías de la modernidad, la verdadera libertad existe siempre y cuando esté acompañada por la dignidad.

Conclusión

En vista de todo lo que se ha dicho hasta ahora, se puede suponer que existe una crónica musical como género que tiene una analogía con la crónica literaria contemporánea en América Latina. Dentro del análisis expuesto, las obras de Miguel del Águila incorporan elementos y tópicos similares a sus pares literarios. Verbigracia, la participación del creador —en este caso el compositor— como parte de la narrativa. Este componente significa un estadio intermedio que mezcla la realidad y la memoria emocional, lo cual constituye una de las características de la crónica latinoamericana contemporánea, pues este género incluye los hechos reales que pueden ser documentados y la reconstrucción de la interpretación de las experiencias. De igual forma, este ejercicio de la agencia sugiere que el compositor es un sujeto local que se representa a sí mismo y a su entorno de acuerdo con los códigos históricos-culturales. Vale decir, es un actor que puede descifrar, reaccionar y reescribir su pasado en el presente en concordancia con la gran gama de variables que lo impactan como sujeto y no como objeto. Esto indica el desempeño de la agencia en el género de la crónica contemporánea. Otro aspecto importante trata de la representación del imaginario cultural, nacional y continental por medio de un creador local —en este caso por parte del compositor— y con un discurso que subvierte la noción del occidentalismo. Este enfoque revela una estrategia en la cual el creador asume una posición de resistencia e irreverencia ante una narrativa y actores canonizados. Dicho de otro modo, el concepto de semiosis colonial abre un espacio para que el compositor —desde su pensamiento fronterizo— pueda ejercer su agencia para resistir y proponer una alternativa ante la colonialidad del poder. Por ello la teoría poscolonial desde una perspectiva latinoamericana y latinoamericanista ofrece un marco conceptual útil para poder examinar estos productos culturales interdisciplinarios.

La evidencia presentada en este escrito sugiere que a nivel cultural existen elementos en común entre algunas obras musicales de Miguel del Águila y la crónica literaria contemporánea latinoamericana. En otros términos, el argumento subyacente a favor establece que, con su identidad poscolonial, Miguel del Águila reescribe a través de su música estas historias donde representa, viaja, narra, añora y reivindica; pero no de una manera pasiva o simplemente descriptiva, sino de una forma activa y como un personaje de las mismas. Finalmente se puede afirmar que Miguel del Águila valiéndose de estas obras musicales crea con su música un texto equivalente al literario y se posiciona al mismo nivel que los escritores de crónicas literarias contemporáneas latinoamericanas.

Bibliografía

Añón Monteserín, Andrea. «El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido». *Amerika* 15 (2016). Acceso: 15 de junio de 2020. <https://journals.openedition.org/amerika/7766>.

Añón, Valeria y Battcock, Clementina. «Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques». *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 57 (2013): 153–159.

Aretz, Isabel. *América Latina en su Música*. UNESCO, México: Siglo XXI Editores, 1974.

Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay Vol. 1*. Montevideo: Servicio oficial de difusión radioeléctrica, 1953.

Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall History of Music Series, 1979.

Boersner, Demetrio. *Relaciones internacionales de América Latina: Breve historia*. Caracas: Grijalbo, 2007.

Carvalho Neto, Paulo de. «The Candombe, a Dramatic Dance from Afro-Uruguayan Folklore». *Ethnomusicology* 6, no. 3 (1962): 164–174.

Colón, Cristóbal. *Diario, cartas y relaciones*. Antología esencial. Selección, prólogo y notas de Valeria Añón y Vanina Teglia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2012.

Coronil, Fernando. «Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories». *Cultural Anthropology* 11, no. 1 (1996): 51–87.

Donghi, Tulio Halperin. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Dussel, Enrique. «Eurocentrism and Modernity». *boundary 2* 20, no. 3 (1993): 65–76.

Estrada, Julio. «Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina». *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 3, no. 2 (1982): 188–206.

García Calderón, Myrna. «El espacio intersticial y transitorio de la Nueva Crónica Puertorriqueña». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23, no. 45 (1997): 293–306.

Giménez, Gilberto. «Cultura, identidad y memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas». *Frontera Norte* 21, no. 41 (2009): 7–32.

Grosfoguel, Ramón. «Interculturalidad, ¿diálogo o monólogo?: la subalternidad desde la colonialidad del poder en los procesos fronterizos y transculturales latinoamericanos». *Guaragua*, 19, no. 48 (2015): 97–110.

Hall, Stuart. «The Work of Representation». En *Representation: Cultural Representations and Cultural Signifying Practices*. Editado por Stuart Hall, 13–74. London: Sage Publications Ltd., 1997.

Kuhlmann, Ursula. «La crónica contemporánea en México: Apuntes para su análisis como praxis social». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, no. 30 (1989): 99–208.

Lalo, Eduardo. «El Caribe gris: alegato por una escritura caribe». *80 Grados*, 2017. Acceso: 5 de mayo de 2017. <http://www.80grados.net/el-caribe-gris-alegato-por-una-escritura-caribe/>.

Mignolo, Walter D. «Colonial Situations, Geographical Discourses and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis». *Dispositio* 14, no. 36/38 (1989): 93–140.

———. «La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales». *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 91–114.

Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Translated from Spanish by Harriet de Onís. Introduction by Bronislaw Malinowski. Prologue by Herminio Portell Vilá, and new introduction by Fernando Coronil. Durham and London: Duke University Press, 1995 [1940].

Pérez Gonzáles, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876–2000)*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Poupeney Hart, Catherine. «La Crónica de Indias entre ‘historia’ y ‘ficción’». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, no. 3 (1991): 503–515.

Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina». *Dispositio* 24, no. 51 (1999): 137–14.

Ramos, Armando Oliveira. «El Candombe, un patrimonio inmaterial de Montevideo en busca de una necesaria sustentabilidad material». *Ábaco* 2, no. 64/65 (2010): 102–109.

Rivas, Darlene. «United States-Latin American Relations, 1942–1960». En *A Companion to American Foreign Relations*. Editado por Robert Schulzinger, 230–254. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2003.

Scharlau, Birgit. «Nuevas tendencias en los estudios de crónicas y documentos del periodo colonial latinoamericano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16, no. 31/32 (1990): 365–375.

Trigo, Abril. «Candombe and the Reterritorialization of Culture». *Callaloo* 16, no. 3 (1993): 716–728.

Uslar Pietri, Arturo. *La creación del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Viu, Antonia. «Una poética para el encuentro entre historia y ficción». *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 167–178.

Woodard, Josef. «PROFILE / MIGUEL DEL AGUILA: Composer Harmonizes His Identity Through Music». *Los Angeles Times*, May 27, 1993.

Partituras

Del Águila, Miguel. *TOCCATA*. New York: Peermusic Classical, 1989.

———. *THE FALL OF CUZCO* (La caída de Cuzco). New York: Peermusic Classical, 2009.

Grabación

Del Águila, Miguel. *RETURN* (Regreso a la patria) op. 66. Acceso: 20 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=xlrNj4lrVpo>, 1999.

Sitio Web del compositor

Del Águila, Miguel. Acceso: 17 de mayo de 2016. <https://migueldelaguila.com/>.

Programa de las obras

Del Águila, Miguel. *RETURN*. Acceso: 20 de octubre de 2019. <http://www.migueldelaguila.com/program-notes>.

———. *TOCCATA*. Acceso: 18 de noviembre de 2019. <https://migueldelaguila.com/program-notes/>.

———. *THE FALL OF CUZCO*. Acceso: 20 de octubre de 2021. <http://www.migueldelaguila.com/program-notes.html>.

Entrevistas del autor con el compositor

Del Águila, Miguel. Entrevista con el autor, 18 y 19 de noviembre de 2016.

———. Mensaje electrónico al autor, 28 de noviembre de 2018.

Hudde, Hermann. “Reescritura, memoria y emociones: ¿Existe una crónica musical contemporánea del continente americano en la música de Miguel del Águila?” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 1 (2022): 39–58.