

CONSTRUYENDO IDENTIDADES: LA FORMACIÓN DE MÚSICOS LATINOAMERICANOS EN PARÍS ENTRE 1880 Y 1930

VERA WOLKOWICZ

University of Glasgow - Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (École des Hautes Études en Sciences Sociales) - Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

vera.wolkowicz@glasgow.ac.uk

ORCID: 0000-0001-6642-4568

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.95>

RESUMEN

En este artículo trazo un panorama general sobre la cantidad de latinoamericanos que se formaron en instituciones musicales públicas y privadas de la capital francesa entre aproximadamente 1880 y 1930. A partir de un estudio sobre las políticas educativas hacia los estudiantes extranjeros, analizo algunos estudios de caso de compositores latinoamericanos en distintas instituciones para describir los procesos identitarios que se fueron desarrollando en tanto comunidad supranacional según las épocas y cómo estos se vieron afectados tanto por los hechos político-sociales como por las propias políticas internas de las instituciones musicales que restringían o, por el contrario, ampliaban el espacio a estudiantes extranjeros.

Palabras clave: educación musical, Latinoamérica, París, identidad.

BUILDING IDENTITIES: LATIN AMERICAN MUSICIANS' EDUCATION IN PARIS, 1880-1930

ABSTRACT

96 In this article, I provide an overview of the number of Latin Americans who studied in public and private musical institutions in the French capital between approximately 1880 and 1930. Based on the study of institutional policies towards foreign students, I analyze some case studies of Latin American composers in different institutions to describe the identity processes that developed in terms of creating as a supranational community at different times, and how these were affected both by political-social events and by the internal policies of the musical institutions that restricted or, on the contrary, widened the space for foreign students.

Keywords: musical education, Latin America, Paris, identity.

Introducción¹

Desde fines del siglo XIX, muchos artistas latinoamericanos buscaron formarse o continuar sus estudios en el exterior. Varios gobiernos de la región alentaron estas iniciativas por medio de becas o subsidios estatales para que, aquellos que demostraran condiciones, pudieran obtener una educación en distintos centros europeos. Uno de los destinos más elegidos fue la ciudad de París, la cual era entendida como un centro de modernidad y cosmopolitismo. Si bien este tema ha

¹ Este artículo es parte del proyecto financiado por el programa de la Unión Europea Horizon 2020 en el marco de la beca posdoctoral Marie Skłodowska-Curie, Grant Agreement N° 101028215. Extractos muy preliminares fueron discutidos en el *X Coloquio de la Asociación Argentina de Musicología 2022*, organizado en cooperación con la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y en el Seminario de Investigación del Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid. Agradezco especialmente al Dr. Diego Bosquet por sus excelentes observaciones y comentarios durante el Coloquio y luego, en conversaciones privadas. También quiero agradecer a Mariano Zemborain, Belén Vega Pichaco y Daniel Castro Pantoja por compartir documentos relevantes a esta investigación y a Silvina Luz Mansilla por su trabajo editorial y observaciones. Los errores u omisiones son única responsabilidad de esta autora.

sido ampliamente abordado en el campo de las artes visuales y la literatura,² es muy poco lo que se ha indagado respecto de los núcleos de músicos latinoamericanos en París. En general, los estudios musicológicos se han concentrado mayormente en historias individuales, pero no hay aún un trabajo que muestre patrones de movilidad y redes de sociabilidad de latinoamericanos en el territorio europeo.

En este artículo, trazo un panorama general de los latinoamericanos que se formaron tanto en instituciones musicales públicas como privadas de la capital francesa entre aproximadamente 1880 y 1930. A partir de allí y de algunos estudios de caso, describo algunos de los procesos identitarios que se desarrollaron en cuanto a cada nacionalidad en particular y, a su vez, como comunidad a nivel supranacional —es decir, latinoamericana— en función de la época, los acontecimientos político-sociales y también de las propias políticas internas de las instituciones musicales que restringían o, por el contrario, ampliaban el espacio a estudiantes extranjeros según sus propios intereses.

97

Latinoamericanos en París

Las estadísticas realizadas por Jens Streckert nos muestran que el número de latinoamericanos residentes en París en 1881 fue de alrededor de 2.300, cifra que se fue incrementando a lo largo de los años, llegando a un pico de 5.899 en 1901 y que descendió en años sucesivos (sobre todo, con el inicio de la Primera Guerra Mundial).³ En el período de entreguerras, la cantidad de residentes latinoamericanos en París volvió a incrementarse, contando con una cifra de alrededor de 7.900 residentes en 1920 y un máximo de un poco más de 15.300 en 1924, número que fue otra vez decreciendo en los años siguientes en función de la coyuntura política (crisis del 30 e inicios de la Segunda Guerra Mundial). Si bien estas cifras no son muy grandes, si se las piensa —como bien señala Streckert— en función de su *status* social dentro de la población total de París en esos años, sí es relevante para la creación de una comunidad. En este sentido, el autor dice:

“A pesar de que se trataba de una comunidad pequeña si se compara con la de otros extranjeros, los latinoamericanos asumieron una posición de privilegio entre las comunidades extranjeras de la ciudad gracias a su elevado nivel intelectual y social. Era una colectividad conformada por las élites de

² Ver, por ejemplo, Michele Greet, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2018); y Beatriz Colombi, “Camino a la meca: Escritores hispanoamericanos en París (1900–1920)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano (ed.) (Buenos Aires: Katz Editores, 2008), 544-566.

³ Jens Streckert, *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)* (Sevilla: Universo de Letras, 2019), 34 y 42.

cada país, probablemente mucho más que en cualquier otra comunidad de extranjeros en París. Esta circunstancia se evidencia por ejemplo en la ubicación de las áreas residenciales elegidas por los latinoamericanos, que se concentran en los barrios elegantes y ricos de la orilla derecha del Sena⁴.

Además, estos números solo reflejan aquellos que fueron censados por ser residentes en la capital francesa, lo que omite la gran cantidad de viajeros que visitaban la ciudad o que se establecían por temporadas más breves, en algunos casos alternando medio año entre París y su ciudad de origen.

A pesar de provenir de diversos países, su posición económico-social, su pasado cultural y la admiración por el modelo cultural y republicano francés resultaban vinculantes dentro de este contexto. Es así como Streckert advierte el lugar que ocuparon ciertos diplomáticos que, a su vez, se desarrollaron como escritores y representaron a varios países dentro de sus actividades. Un claro ejemplo es el del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien fue nombrado cónsul de su país en 1898 y luego de la República Argentina.⁵ El autor manifiesta que la división entre los residentes, sobre todo los intelectuales, era más bien social que nacional, según el propio relato que realizara el escritor peruano César Vallejo, quien distinguió entre aquellos privilegiados que pertenecían al circuito oficial y eran contratados por las embajadas para fastuosos eventos y aquellos que vivían por fuera de este circuito y que se ganaban la vida más modestamente.⁶

Músicos latinoamericanos en París

La búsqueda por parte de los estados latinoamericanos de construir modelos culturales de país inspirados en Europa —y más particularmente, en Francia— hizo que distintos gobiernos de Latinoamérica otorgaran becas —a veces, en función de casos individuales, otras, a través de concursos— para que los aspirantes a artistas pudieran formarse en el viejo mundo. Durante la primera mitad del siglo XIX y a partir de las guerras de independencia, se fueron desarrollando las primeras academias de arte y música a lo largo y ancho de las excolonias ibéricas. En cuanto a la música, es posible observar sobre todo la influencia de músicos italianos en tanto que formadores de músicos locales, como también promotores —especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX— de la creación de músicas nacionales (como el caso, por ejemplo, de Domenico Brescia, en Chile y Ecuador; o Enrico Pasta y Claudio Rebagliati, en Perú). Las tensiones entre estilos y géneros de las

⁴ *Ibidem*, 66-67.

⁵ *Ibidem*, 76.

⁶ *Ibidem*, 91.

escuelas francesa, alemana, italiana —y, en menor medida, española— también se reflejaron de diversas maneras en el territorio americano. Es asimismo por eso que se observa una gran cantidad de músicos latinoamericanos formándose musicalmente en estos países, siempre y cuando tuviesen la oportunidad —y, sobre todo, los medios— para continuar con sus estudios en el exterior.

A partir del entrecruce entre diversas fuentes bibliográficas, he obtenido una lista de más de trescientos músicos latinoamericanos con algún tipo de formación y/o estancia en París entre aproximadamente mediados del siglo XIX hasta la década de 1930.⁷ Tomando en consideración la consulta de diversas fuentes primarias, pude documentar ciento cincuenta músicos latinoamericanos estudiando en alguna institución musical, y otros cien que pasaron estancias en París, en muchos casos realizando estudios particulares y de los cuales solo algunos han sido posibles corroborar.⁸ La búsqueda de los registros de alumnos latinoamericanos en París tiene dos motivos fundamentales: el primero es la corroboración biográfica. Esto se debe a que, en muchos casos, los investigadores latinoamericanos, por la dificultad sobre todo económica de acceder a las fuentes europeas, han replicado datos que, en algunas circunstancias son falsos o no son del todo correctos. En segundo lugar, porque permite entender un poco más acerca de su formación como músicos y la influencia que sus estudios ejercieron en sus carreras posteriores.

Los tipos de educación musical variaron entre estudios formales en algún conservatorio, hasta estudios informales como la participación como oyentes o en clases particulares con algún músico reconocido. Respecto de esto último, el paso de los músicos latinoamericanos por la capital francesa se torna más difícil de verificar, salvo en algunos casos donde se han encontrado registros personales de los profesores (como los fondos de Nadia Boulanger y Marguerite Long), o de conciertos brindados por ellos y/o sus obras en alguna sala local de las que quedan evidencias a través de los programas de mano o comentarios en la prensa.

También es posible observar que aquellos que continuaron sus estudios en Europa parecen haber tenido una posición económica estable, ya que, incluso con una beca del gobierno, algunos músicos se veían imposibilitados de viajar. En este sentido, es importante destacar que, en algunas circunstancias, los músicos eran jóvenes prodigios que debían ir acompañados de un adulto, con lo cual los gastos eran

⁷ La primera fuente ha sido el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. También he consultado el *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*, editado por Miguel Ficher, Martha Furman Schleifer y John Furman. Para completar la información con los músicos de Brasil, recurrí al artículo de María Alice Volpe, “Compositores románticos brasileiros: estudos na Europa”, *Revista Brasileira de Música*, Vol. 21, (1994-1995): 51-76.

⁸ He confeccionado una base de datos en la que consigno referencias de aquellos músicos latinoamericanos de los cuales encontré información que corrobora sus estudios en París. Se encuentra disponible aquí: <https://didomena.chess.fr/collections/wd3764481>.

necesariamente mayores. Otro dato interesante que se desprende de la lectura de estas biografías es el tipo de movilidad. Mientras que en general los músicos con talento pertenecientes a las provincias solían movilizarse a la capital o quizás perseguían estudios en algún país vecino, eran generalmente los músicos de las capitales los que contaban con más posibilidades de viajar a Europa.

Los músicos latinoamericanos pueden ser divididos a grandes rasgos en los siguientes grupos en función del tipo de educación y de movilidad que, a su vez, pueden entrecruzarse entre sí:

Tipo de educación y profesión:

- Ejecutantes
- Compositores
- Pedagogos
- (Amateurs)

Tipo de movilidad:

- Estudios en París y carrera en Europa
- Estudios en París y carrera en el país de origen
- Estudios en París y carrera a ambos lados de Atlántico

A su vez, a partir del cambio de siglo, se observa un giro en la visión europea acerca de los músicos latinoamericanos, particularmente sobre la música que componen y ejecutan. La radicalización de los nacionalismos —en muchos casos rayando con el chauvinismo— de comienzos del siglo XX ayudó a erigir un paradigma de los músicos latinoamericanos como un “otro” diferente. En Francia, esta exotización se vio reforzada por los propios esfuerzos desde fines del siglo XIX, de promover un arte puramente francés que se distinguiera bien del de otras naciones, principalmente de Alemania, influido indefectiblemente por las consecuencias de la guerra franco-prusiana.⁹ Es así como observamos un tratamiento diferente de los extranjeros en el cambio de siglo, lo que también trajo aparejado entre los músicos extranjeros una forma diferente de socializar. Para ello, es importante detenerse en las políticas de cada institución.

⁹ En este sentido, ver, por ejemplo, Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (Rochester, NY: The University of Rochester Press, 2005); y la historia de la creación de la Société Nationale de Musique, en Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939* (Lieja: Mardaga, 1997).

El Conservatorio Nacional de París

El origen del Conservatorio de París se remonta a fines del siglo XVIII, pero no es sino hasta mediados del siglo XIX que la institución se muestra relevante para este estudio. Luego de la dirección de Luigi Cherubini, el Conservatorio vio un cambio en sus políticas a partir de la dirección de Daniel Auber entre 1842 y 1871, época en la cual los músicos extranjeros contaron con los mismos derechos que los estudiantes franceses. Durante esos años, se observa un considerable número de alumnos latinoamericanos sobre todo de la región del Caribe, particularmente de Cuba y de Puerto Rico, en las clases de piano y de violín. A la dirección de Auber, le siguió Ambroise Thomas quien, debido a la gran cantidad de extranjeros en proporción con los franceses, en 1886, solicitó ante el Ministerio de Educación la limitación de su ingreso.

101

“En los últimos años, el número de extranjeros que solicitan y son aceptados en el Conservatorio ha ido aumentando gradualmente. Para el cuarto trimestre, época de las vacaciones y de los concursos de admisión, hubo: 17 extranjeros admitidos en 1879, 12 en 1880, luego 24 en 1883, 28 en 1884, y finalmente 31 en 1885. De un total de 630 alumnos regulares que asistieron a los cursos durante el año escolar anterior (1884-1885), 90 eran extranjeros, es decir, una séptima parte. La proporción es aún mayor a favor de los extranjeros si tomamos ciertas ramas de la educación de forma aislada. En las cuatro clases superiores, por ejemplo, en violín, había 17 extranjeros de 61 alumnos, es decir, más de la cuarta parte. En una de estas clases, los extranjeros son incluso mayoría: 9 de 17 [...]”¹⁰

La solicitud del Conservatorio continúa diciendo que lo que también preocupa es la obtención de premios con rédito económico a favor de extranjeros, por sobre los nacionales. Es así como el ministro de Instrucción Pública resuelve al año siguiente, en 1887, admitir no más de dos alumnos extranjeros por clase.¹¹ Otro requisito del Conservatorio era el límite de edad, motivo por el cual muchos músicos extranjeros decidieron estudiar en otras instituciones donde no existía esa restricción. En la tesis

¹⁰ “CD11. DEMANDE DE LIMITATION DU NOMBRE DES ÉTRANGERS DANS LES CLASSES; 14 MAI 1886. Depuis quelques années, le nombre des étrangers qui se présentent et qui sont reçus au Conservatoire augmente progressivement. Pour le 4^e trimestre, époque des vacances et des concours d'admission, il y a eu : 17 étrangers reçus en 1879, 12 en 1880, puis 24 en 1883, 28 en 1884, et enfin 31 en 1885. Sur un nombre total de 630 élèves titulaires qui ont suivi les cours pendant la précédente année scolaire (1884-1885), il y avait 90 étrangers, c'est-à-dire un septième. La proportion est encore plus forte, en faveur des étrangers si l'on prend isolément certaines branches de l'enseignement. Ainsi pour les quatre classes supérieures, au violon, par exemple, on compte 17 étrangers sur 61 élèves, soit plus du quart. Dans une de ces classes, les étrangers sont même en majorité : 9 sur 17 [...]”. Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs* (Paris: Imprimerie Nationale, 1900), 273. Todas las traducciones son mías, a menos que se indique lo contrario. En las transcripciones, he respetado la ortografía original.

¹¹ *Ibidem*, 274.

realizada por Marie Duchêne-Thégarid sobre los músicos extranjeros estudiantes en París en el período de entreguerras, la autora realiza una estadística en la que se observa que, de un total de 257 alumnos extranjeros anotados en el Conservatorio Nacional entre 1904 y 1920, solo el 3 % eran latinoamericanos, es decir alrededor de 8 estudiantes.¹² Su análisis no contempla el período anterior, el cual arroja ciertamente un porcentaje mucho mayor durante la segunda mitad del siglo XIX. Como bien señala Duchêne-Thégarid, en 1929 el director del Conservatorio, Henri Rabaud, modifica el estatuto para admitir tres, en lugar de dos alumnos extranjeros, como venía sucediendo desde la resolución de 1886.

Debido a estas políticas, no llama la atención entonces, que muchos de los músicos latinoamericanos formados en París en las primeras décadas del siglo XX optaran por estudiar en otras instituciones como la *Schola Cantorum* (fundada a mediados de la década de 1890) y, posteriormente, la *École Normale de Musique* (instalada ya comenzado el siglo XX, en 1919).

La *Schola Cantorum*

En 1894, Charles Bordes convocó a Alexandre Guilmant y a Vincent d'Indy para crear una escuela musical que abrió sus puertas dos años más tarde, en 1896. A pesar de su intención original de promover la música religiosa antigua, la mayor atracción de la *Schola Cantorum* durante las primeras tres décadas del siglo XX resultó ser la clase de composición de Vincent d'Indy. Este es el primer contraste pedagógico entre el Conservatorio y la *Schola*: mientras que la primera se dedicaba a formar ejecutantes, la segunda se dedicó a formar compositores. La otra diferencia importante entre ambas instituciones es el tipo de música que promovían y realizaban. D'Indy había sido alumno de César Franck y mantenía una visión conservadora, en la que la forma era fundamental, y en la que primaba la música absoluta, con sus modelos de los compositores canónicos alemanes del siglo XIX. Por el contrario, los distintos directores del Conservatorio de París —y durante las primeras décadas del siglo XX, Gabriel Fauré, quien dirigió el establecimiento más o menos contemporáneamente a d'Indy— eran más afines al modernismo musical y a las formas más libres desarrolladas por ex alumnos del Conservatorio, como Claude Debussy.

Estas diferentes concepciones sobre la música no solo se limitaban al ámbito de la enseñanza. También se reflejaban en las obras de los socios y en los conciertos

¹² Marie Duchêne-Thégarid, «Les plus utiles propagateurs de la culture française? Les élèves étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres» (Tesis de doctorado, Université François – Rabelais de Tours, 2015), 69.

organizados por las sociedades musicales, que tuvieron un origen común en la *Société Nationale de Musique* creada en 1871. De la escisión de esta, derivó posteriormente la creación en 1909 de la *Société Musicale Indépendante*, debido justamente a diferencias de orden estético-ideológico y, en ciertos casos, personales. Estas desavenencias tuvieron, a su vez, un impacto importante en el modo de componer de muchos músicos latinoamericanos, la mayoría formados como compositores con d'Indy, o posteriormente, con Paul Dukas y Nadia Boulanger. Estos, asimismo, estimularon en los músicos extranjeros, incluso dentro de diversas elecciones estético-técnicas, la construcción de músicas nacionales.¹³

Si bien hasta el presente la *Schola Cantorum* no ha habilitado a investigadores el acceso a sus registros, existen dos fuentes de consulta que me permitieron establecer la cantidad de alumnos latinoamericanos que estudiaron allí entre 1896 y 1929. Una de estas fuentes corresponde a una serie de libretas de clase de Vincent d'Indy, en el fondo del compositor en custodia de la Biblioteca Nacional de Francia. Estos cuadernos manuscritos incluyen todos los cursos dados, año por año, con los apellidos de los alumnos y algunos otros comentarios en azul o rojo que indican el tipo de título de estudios obtenido. La otra fuente ha sido la revista *Tablettes de la Schola*, donde figuran datos de los alumnos y las calificaciones obtenidas en algunos de sus exámenes. En este sentido, las *Tablettes* también nos proporcionan algo de información acerca de los estudiantes extranjeros:

“Los exámenes de reapertura [de clases], presididos por el Sr. Vincent d'Indy, abrieron las puertas de la Schola, como de costumbre, a un imponente grupo de “conscriptos” (ochenta nuevos estudiantes). Si París y las provincias siguen proporcionando la mayoría de nuestros aspirantes a cantantes, instrumentistas y, sobre todo, pianistas (ja pesar de la amenaza de un impuesto sobre los pianos!), los países extranjeros nos envían valiosos reclutas. Están representados Rusia, Noruega, Alemania, Suiza, Rumania. En nuestro propio país, Italia y la joven Turquía ya han hecho las paces; mientras que Sudamérica, especialmente la República Argentina, vienen a la cabeza en porcentaje. / Damos la bienvenida a todos los recién llegados”.¹⁴

¹³ Es importante mencionar que, en la Argentina los ex alumnos de la *Schola Cantorum* crearon también una Sociedad Nacional de Música basada en el modelo francés. Ver Carmen García Muñoz, “Materiales para una historia de la música argentina: la actividad de la 'Sociedad Nacional de Música' entre 1915 y 1930”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año IX, N° 9 (1988): 149-194.

¹⁴ “Les examens de la rentrée, présidés par M. Vincent d'Indy, ont, comme d'habitude, ouvert les portes de la Schola à un groupe imposant de « conscrits » (80 nouveaux élèves). Si Paris et la province continuent à fournir la majorité de nos aspirants chanteurs, instrumentistes et surtout pianistes (en dépit des menaces d'impôt sur les pianos !), l'étranger nous envoie de précieuses recrues. La Russie, la Norvège, l'Allemagne, la Suisse, la Roumanie, sont représentées. Sur nos registres, l'Italie et la jeune Turquie se sont déjà donné le baiser de paix ; tandis que l'Amérique du Sud, notamment la République Argentine viennent en tête dans les pourcentages. A tous ces nouveaux venus nous souhaitons la bienvenue”. *Les Tablettes de la Schola*, Año 11, N° 1, (10-1911): 1.

A diferencia del Conservatorio —donde había que pasar un examen de ingreso, se establecía un límite de edad y se restringía la cantidad de alumnos extranjeros por clase—la *Schola* estaba abierta a cualquiera que quisiera tomar clases de música. Esto resultaba en un nivel musical más bien dispar, pero que se solventó con la división de clases en distintos niveles, lo que ciertamente permitió un crecimiento del alumnado en los años posteriores a su inauguración.

104

La *École Normale de Musique*

La *École Normale de Musique* se inauguró en 1919 bajo la dirección de Auguste Mangeot. Esta escuela se creó, no como competencia del Conservatorio Nacional, sino como su complemento. Como dice Mangeot sobre su fundación, fue concebida para formar extranjeros y para los franceses que no cumplieran con los requisitos para entrar al Conservatorio. Pensada con un fin netamente político surgido de la Primera Guerra Mundial, uno de los objetivos fundamentales de la creación y obtención de apoyo estatal para la escuela fue —según lo expresa el mismo Mangeot en su informe de fundación del 1º de octubre de 1918— el de posicionarse como rival de las academias musicales alemanas. Se intentaba así atraer estudiantes internacionales que, luego de sus estudios y al retorno a sus países de origen, se convirtieran en embajadores de la música francesa.¹⁵ La escuela proponía tres niveles de educación y pretendía formar tanto virtuosos como pedagogos musicales. Al igual que la *Schola Cantorum*, no tenía límite de edad ni examen de ingreso y solo exigía un examen de nivelación para saber dónde ubicar al aspirante. Gracias a ello es que, hacia fines de la década de 1920, encontramos entre sus alumnos a los mexicanos Manuel María Ponce (1882-1948) y José Rolón (1876-1945), quienes rondaban los 40 y 50 años respectivamente, cuando realizaron sus estudios en la *École Normale*, en las clases de composición de Paul Dukas.

Es importante también mencionar que, mientras que el Conservatorio Nacional era de acceso libre y gratuito, tanto la *Schola Cantorum* como la *École Normale*, por constituirse como establecimientos privados, cobraban aranceles a todos sus estudiantes.

¹⁵ El informe de Mangeot se encuentra reproducido en su totalidad en el anexo de la tesis de Duchêne-Thégarié, ««Les plus utiles propagateurs de la culture française?»», 695-702.

El Conservatoire américain de Fontainebleau y el Conservatoire international de musique de Paris

Otra institución que merece ser nombrada es el *Conservatoire américain de Fontainebleau*. Si bien este establecimiento fue creado con el fin de formar, en principio, solo a músicos estadounidenses, y luego, por cuestiones económicas, también a otros alumnos de origen francófono y anglófono (de Canadá, Suiza, Reino Unido), mi interés radica en que su modelo, al igual que el de *l'École Normale*, fue fuente de inspiración para crear un equivalente latinoamericano, el cual, finalmente, nunca se concretó. Según Marie Dùchene-Thégarid, en 1923 André Messager y Francis Casadesus se asociaron con los latinoamericanos Alejandro de Olazábal y Pedro de Osório justamente con el fin de crear un “Conservatorio Internacional de Música”, en París. Estos latinoamericanos habían fundado ese mismo año la Academia Internacional de Bellas Artes y la *Maison de l'Amérique Latine*. Sin embargo, la instauración de un conservatorio no quedó más que en el plano de las ideas. No obstante, como bien explica Dùchene-Thégarid, el músico Pierre Lucas creó en 1925 el *Conservatoire international de musique de Paris*, aunque sin lograr obtener el apoyo estatal, pero que, gracias a una gira del propio Lucas por Argentina, le permitió atraer a muchos músicos latinoamericanos para que se perfeccionaran en este instituto.¹⁶

105

A partir de estas descripciones, presento a continuación algunos estudios de caso en función de cada institución mencionada y cómo se fueron consolidando o no, lazos con otros compañeros, ya fueran franceses o extranjeros, a partir de tres períodos: fines del siglo XIX, inicios de siglo XX hasta el fin de la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras.

Latinoamericanos en el Conservatorio de París a fines del siglo XIX: el caso de Alberto Williams

Como mencionara antes, es posible observar cómo durante la segunda mitad del siglo XIX hubo un gran movimiento de músicos latinoamericanos que acudieron a estudiar en el Conservatorio Nacional de París. La mayoría de ellos provenían de la

¹⁶ Todas las instituciones musicales aquí mencionadas siguen abiertas hasta el presente y, si bien todos los archivos pertenecientes al Conservatorio Nacional, por ser un establecimiento estatal, están disponibles al público para su consulta, el acceso a las instituciones privadas ha sido totalmente infructuoso. Cabe también mencionar el poco interés de los conservatorios privados por sus registros históricos, ya que en el caso de la *École Normale*, por ejemplo, su actual director me informó a través de otra persona que “los archivos [anteriores a 1950] desaparecieron o fueron desplazados a otro sitio... quizás (pero sin certeza) a la Biblioteca Nacional de Francia”. Bajo este panorama, y como mencionara al comienzo, ha sido bastante dificultoso poder rastrear la trayectoria realizada por los alumnos latinoamericanos en París y ha sido necesario complementar la información con otras fuentes.

zona del Caribe —sobre todo de Cuba, Venezuela y Puerto Rico— y fueron registrados en gran parte en las clases de piano y de violín.

A medida que avanza el siglo XX, se observa también una cantidad significativa de mujeres y niñas estudiando también piano, violín o arpa. Si bien se desconoce en muchos de los casos si ejercieron una carrera musical, el número de mujeres, en proporción con los alumnos varones, no es menor. En los tipos de movilidad que describí anteriormente, se observa que, en algunos casos, los alumnos se forman en Europa y se vuelven a su país de origen (como por ejemplo, el venezolano Redescal Uzcátegui becado por el gobierno de Venezuela, el colombiano Honorio Alarcón y el brasileño Carlos Mesquita); en otros, se detecta un constante movimiento entre uno y otro lado del Atlántico (como, ya en el siglo XX, la pianista brasileña Magda Tagliaferro); y en otras circunstancias, establecen y desarrollan una carrera en Europa (como el venezolano Reynaldo Hahn o el argentino Justin Clerice). Lo que no se observa —como sí se verá en el período de entreguerras— es una dinámica colectiva entre los estudiantes latinoamericanos. Para dar cuenta de ello, pasaré entonces a analizar el caso de Alberto Williams durante sus estudios en París.

Difundido ampliamente por la bibliografía musicológica (además de por sus propios escritos), es sabido que, en 1882, Williams obtuvo una beca por cuatro años —aunque luego se transformara en una estancia de siete— del gobierno de la provincia de Buenos Aires para continuar sus estudios musicales en la capital francesa.¹⁷ Del Conservatorio Nacional, inmediatamente encontramos en su ficha de registro, como también los reportes semestrales de clase. A partir del año lectivo 1882-83 Williams aparece como alumno en la clase de piano de Georges Mathias. En estos registros, Williams figura como dos años menor a lo que correspondería según su fecha de nacimiento, lo que indica una modificación adrede en la documentación presentada ante el conservatorio, en función del límite de edad que imponía el conservatorio.

Estos registros nos proporcionan dos datos interesantes y novedosos. En primer lugar, dan cuenta del progreso y/o calidad del alumno Williams a lo largo de los años. En este sentido, es posible observar cómo él no se destacó demasiado en los primeros exámenes de la clase de piano de Mathias, pero fue mejorando con los años, en las propias palabras de su maestro [Tabla 1]. En segundo lugar, ratifican y rectifican información sobre su formación musical. En la biografía de Williams escrita por Jorge Pickenhayn, por ejemplo, el autor menciona que estudió armonía con Émile Durand, contrapunto con Ernest Guiraud y clase de conjunto instrumental con Benjamin Godard. Lo mismo repiten Carmen García Muñoz y Ana

¹⁷ Ver, por ejemplo, Jorge O. Pickenhayn, *Alberto Williams* (Buenos Aires: ECA, 1979).

CONSTRUYENDO IDENTIDADES...

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

María Mondolo en la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.¹⁸ Sin embargo, esto no figura en los registros del conservatorio.

Profesor – Clase – Fecha de examen Nombre del alumno – Edad – Año de estudio - [obra] - [premio] – Comentarios
Mathias – Piano – hommes – examen vendredi 26 janvier 1883 Williams. 19.1 - 1re - du sentiment, un certain charme, donne des espérances. [tiene sentimiento, un cierto encanto, da esperanzas]
Mathias – Piano – hommes – examen mardi 19 juin 1883 Williams. 19.6 - 1re - Hummel, Concerto in La mineur - ordinaire. [ordinario]
Mathias – Piano – hommes – examen lundi 21 janvier 1884 Williams. 20.1 - 2e - Weber op. 39, minuet - Très ordinaire, sans grand espoir de progrès. [muy ordinario, sin grandes esperanzas de progreso]
Mathias – Piano – hommes – examen vendredi 20 juin 1884 Williams. 20.6 - 2e – Faible. Lecteur incapable (concours?) [débil. lector incapaz (concurso?)]
Mathias – Piano – hommes – examen lundi 24 janvier 1885 Williams. 21.1 - 3e de moi: chant des Druides (étude) - ac. 1884 - a fait de grands progrès. [ha hecho grandes progresos]
Mathias – Piano – hommes – examen mardi 23 juin 1885 Williams. 21.6 - 3e - de moi-Caprice – ac. 1884 - Williams a fait de grands progrès. C'est un élève estimable, travailleur, sérieux. Peut concourir. [Williams ha hecho grandes progresos. Es un alumno estimable, trabajador, serio. Puede concursar]
Taudou – Harmonie – hommes – examen lundi 4 janvier 1886 Williams. 22.1 - 1re - Nouveaux élèves qui me donnent des esperances [Nuevos alumnos que me dan esperanzas]
Mathias – Piano – hommes – examen samedi 23 janvier 1886 Williams. 22.1 - 4e - Chopin sonate op. 35 - 2e accesit 1885 - C'est un très bon élève qui travaille sans trêve. Dans le genre expressif surtout il réussit ; meritait, certes, mieux qu'un second accesit. [Es un buen alumno que trabaja incesantemente. Es exitoso sobre todo en el género expresivo; ameritaría, ciertamente, algo mejor que un segundo accésit]
Taudou – Harmonie – hommes – examen 4 juin 1886 Williams. 22.7 - 1e - Travaille peu - très absorbé par l'étude du piano [Trabaja poco. Muy absorbido por los estudios de piano]
Mathias – Piano – hommes – examen 22 juin 1886 Williams. 22.7 - 4e - 2e accesit en 1885 - Joue les variations de Schumann op. 13. - Très bon élève. Progrès considérables à tous égards. Possède un réel talent d'exécutant – Lecteur ordinaire. [Muy buen alumno. Avances considerables en todos los aspectos. Tiene un verdadero talento para la

¹⁸ Pickenhayn, *Alberto Williams*; Carmen García Muñoz y Ana María Mondolo, “Williams, Alberto”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. X, Emilio Casares Rodicio (dir.) (Madrid: SGAE, 2002), 1023-1027.

ejecución – Lector ordinario]
Taudou – Harmonie – hommes – examen lundi 17 janvier 1887 Williams. 23.1 - 2e - Ne travaille pas assez. Absorbé par l'étude du piano (?) [No trabaja demasiado. Absorbido por el estudio del piano]
Mathias – Piano – hommes – examen samedi 22 janvier 1887 Williams. 23.1 - 5e - Chopin Sonate op. 58 - 2e accesit 1885 ac. 86 - Très bon élève. Amérité mieux au concours, une certaine lourdeur native ne pourra plus être vaincue. Compose très agréablement. Fait un joli recueil qui va être gravé chez Hamelle. [Muy buen alumno. Ameritó mejor en el concurso, una cierta pesadez nativa no podrá ser superada. Compone muy agradablemente. Hizo una bonita compilación que será editada por Hamelle.]
Taudou – Harmonie – hommes – examen vendredi 3 juin 1887 Williams. 23.6 - 2e - Malade. [Enfermo]
Fissot – Piano – hommes – examen mardi 21 juin 1887 Williams. 23.6 - 5e - 2e accesit 1885 ac. 86 - Sonate op. 111 Beethoven (1re mov.) - bon élève. Sérieux à la clure [?] – travaille régulièrement – bon musicien – mécanisme assez bon. [buen alumno. Serio en la clase [?] – trabaja regularmente – buen músico – mecanismo bastante bueno]
de Beriot – Piano – hommes – examen samedi 21 janvier 1888 Williams. 24.1 - 6e - 1er accesit 1887 - Prélude de Beriot - Très bon élève; laborieux, intelligent et bien doué. [Muy buen alumno; trabajador, inteligente y bien dotado.]
de Beriot – Piano – hommes – examen mardi 19 juin 1888 Williams. 24.6 - 6e - 1er accesit 1887 - Final sonate Beethoven fa min - Beaucoup plus sérieux que le précédent. Bon musicien, exécution intelligente et claire. Je désirerais qu'il fût encouragé. [Mucho más serio que el [alumno?] anterior. Buen músico, ejecución inteligente y clara. Desearía que fuera más alentado]
de Beriot – Piano – hommes – examen lundi 21 janvier 1889 Williams. 25.1 - 7e - 1er accesit 1887 ac 1888 - Prélude de Beriot - Bon musicien. Depuis la rentrée son travail a été assez irrégulier. Il professe - On ne peut courir deux lièvres à la fois. [Buen músico. Desde el reingreso su trabajo ha sido bastante irregular. Él profesa – no se pueden correr dos liebres al mismo tiempo.]
de Beriot – Piano – hommes – examen mardi 18 juin 1889 Williams. 25.6 - 7e - 1er accesit 1887 ac. 88 - Bon élève, travailleur et solide musicien. [Buen alumno, trabajador y músico sólido.]

Tabla 1. Transcripción de los exámenes semestrales de Alberto Williams en las clases del Conservatorio Nacional entre 1883 y 1889

En este sentido, si bien se han comprobado, a partir de las fuentes consultadas, sus estudios de piano con Georges Mathias primero, luego con Fissot y con Bériot después, además de sus estudios particulares de composición con César Franck,¹⁹ en

¹⁹ Sobre los estudios de Williams con César Franck, ver Vera Wolkowicz, “César Franck’s Legacy in Argentina: Alberto Williams’ Tribute to the Composer on the Centenary of his Birth (1922)”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 78, (2024): 135-148.

las biografías de Williams nunca se hace mención de los estudios de armonía con Antoine Taudou, omisión debida quizás al propio Williams, dado los reportes del profesor que develan el desinterés del alumno por la materia.

En tercer lugar, los registros del conservatorio nos muestran quiénes eran sus compañeros de clase, acercándonos a los posibles vínculos tejidos con músicos locales y/o extranjeros. Vemos, por ejemplo, que por algunos años Williams compartió la clase de piano de Mathias con el venezolano Ramón Delgado Palacios, con el portorriqueño Julio Carlos Arteaga y también, que coincidió en los primeros exámenes de piano con el músico colombiano Honorio Alarcón, descrito al igual que Williams como “americano”. También compartió clase con el pianista francés de origen húngaro, Isidore Philipp,²⁰ y brevemente con Erik Satie en su fugaz reingreso al conservatorio. En la clase de armonía de Antoine Taudou, compartió el curso con el francés Louis de Serres por un par de años.

Si bien, como observamos, Williams coincidió en clase con otros latinoamericanos, no hay evidencia de que se hayan establecido vínculos entre ellos. Sin embargo, Williams no era ajeno a la comunidad latinoamericana en la ciudad. Es así como vemos documentada su interpretación al piano del Himno Nacional Argentino durante la celebración del 106° (centésimo sexto) aniversario del nacimiento del general San Martín realizado por la Sociedad Latino-Americana el 25 de febrero de 1884, institución que también organizara la fiesta del centenario a Bolívar el año anterior.²¹ Sin embargo, la música de Williams durante este período se ve ciertamente influida por la música de Franck y no es sino hasta algunos años luego de su regreso a la Argentina que comienza a realizar un giro hacia el nacionalismo. Es así como, durante su estancia parisina, Williams parece haber entablado amistad con sus compañeros europeos.

Así, podemos apreciar un cierto vínculo con Isidore Philipp, al que Williams le dedicó su *Primer aire de Vals*, publicado por la editorial francesa Hamelle, en 1886. Además, se ha encontrado entre las cartas de Philipp, una mención a Williams, dándole a una de sus alumnas norteamericanas la dirección del Conservatorio de Música de Buenos Aires.²² Philipp escribió también una reseña acerca de Williams en

²⁰ De quince alumnos en la clase de piano de Mathias de 1883-1884, seis eran extranjeros (Archives Nationales AJ/37/160/3).

²¹ Streckert, *París, capital de América Latina*, 208-209.

²² Por lo que se desprende de la carta, es posible suponer que la alumna le preguntara dónde podía conseguir obras de autores latinoamericanos: “¿Hace falta que le repita que haré todo lo que esté a mi alcance para serle útil? Está seguro de ello, ¿verdad? Alberto Williams es argentino. Escríbale a B M Mitre, 869, Buenos Aires. También puede escribir a Guiomar 457 Sua Ceara, San Pablo, Brasil. Ambos le darán mejor información que yo. En estos países las obras musicales son escasas. Schirmer ha publicado un volumen que contiene algunas páginas espantosamente feas” (“Faut-il vous redire que tout ce que je pourrai faire pour vous être utile, je le ferai avec joie. Vous en êtes sûre, n'est-ce pas? Alberto Williams est Argentin. Ecrivez-lui B M Mitre 869, Buenos Aires. Ecrivez aussi à Guiomar 457 Sua Ceara, Sau Paulo. Tous les deux vous renseigneront mieux

el periódico musical *Le Ménestrel*, a raíz de un concierto de sus obras en París, lo que demuestra que tenía amplio conocimiento del músico argentino.²³ Si bien estos datos no prueban necesariamente una estrecha amistad entre los músicos, sí exhiben cierto vínculo entre Williams y algunos músicos europeos contemporáneos a él. Así, a pesar de que él regresó a la Argentina y construyó su carrera aquí, sus vínculos con otros músicos europeos posibilitaron que su nombre siempre estuviese incluido en los relatos acerca de las músicas del mundo.

110

También entabló una amistad con Louis de Serres, compañero en la clase de armonía de Taudou. De Serres fue quien lo introdujo a César Franck, quien se convertiría en su profesor de composición en el año previo a su regreso a la Argentina. Esta amistad con de Serres cobra también relevancia respecto de los discípulos de Alberto Williams. En ese sentido, desde fines del siglo XIX, el Estado argentino promovió un concurso de perfeccionamiento para artistas locales llamado ‘Gran Premio Europa’. Este premio consistía en una beca por tres o cuatro años para continuar estudios artísticos, que podían ser en artes plásticas, escultura, arquitectura y música, en alguna capital europea. Estos premios eran otorgados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, institución en la que Williams ejerció como secretario, vicepresidente y presidente a lo largo de los años.

En paralelo, Williams había creado un conservatorio altamente exitoso, que llegó a contar con más de cien sucursales alrededor de todo el país en los años 20 —de las que sobreviven algunas hasta hoy—.²⁴ Muchos de los becados del ‘Gran Premio Europa’ habían sido discípulos de Williams y eligieron, muy posiblemente por influjo de su maestro, estudiar en la *Schola Cantorum*. Habiendo sido alumno del Conservatorio Nacional, la elección de enviar a otros a la *Schola* pudo estar motivada por varios factores: por un lado, la restricción respecto de la edad y la limitación de estudiantes extranjeros; por otro, su vínculo con de Serres, quien enseñaba y participaba en la organización de la *Schola* desde su fundación. Además, ese instituto seguía los lineamientos musicales estéticos de Franck, profesor compartido por Williams, de Serres y Vincent d’Indy.

que moi. Les oeuvres musicales sont rares dans ces pays. Schirmer a fait paraître un volume dans lequel se trouvent des pages affreuses de laidour moderne). Carta de agosto de 1942, conservada en el Isidore Philipp Archive (Dwight Anderson Memorial Music Library, University of Louisville).

²³ Isidore Philipp, “Concerts Alberto Williams”, *Le Ménestrel*, 21 de marzo de 1930, 11.

²⁴ Vanina Giselle Paiva, “Alberto Williams y la configuración de la música nacional: la institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019).

Los latinoamericanos en la *Schola Cantorum* durante la Primera Guerra Mundial

Si bien no es mucho el material disponible de la *Schola Cantorum* que nos permita saber acerca de los alumnos latinoamericanos, hay otras fuentes que nos han ayudado hasta el momento a reconstruir la existencia de una pequeña comunidad de músicos argentinos en las primeras dos décadas del siglo XX. Además del afamado ‘Gran Premio Europa’, el gobierno argentino proporcionó becas de estudio para formar gente en distintas disciplinas en Europa y los Estados Unidos. Así es como, gracias al *Boletín Oficial de la República Argentina*, pude encontrar los nombres de varios alumnos argentinos estudiando en la *Schola Cantorum*, más allá de algunos ya conocidos. En efecto, de treinta y seis alumnos latinoamericanos en la *Schola* entre su fundación y 1929 que registré hasta el momento, diecinueve son argentinos, es decir, poco más del 50 %.²⁵

111

En la mayoría de los casos, estos alumnos, además de clases de instrumento, tomaron clases de armonía, contrapunto y composición. Hasta donde se sabe, todos regresaron y continuaron sus carreras en Argentina. En cantidad de estudiantes latinoamericanos, le siguen en número los colombianos, registrándose un total de seis músicos, destacándose a Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) por su gran cercanía con Vincent d’Indy, y por querer replicar el modelo de la *Schola Cantorum* en Bogotá. Este músico también jugó un rol en la defensa estética de la *Schola* en París y el tipo de socios y repertorio que promovía la *Société Nationale de Musique*, presidida en aquellos años por d’Indy, a medida que se iba forjando la salida de socios como Maurice Ravel, luego uno de los fundadores de la *Société Musicale Indépendante*. Esta relación tirante entre una tradición formalista y una búsqueda de modernidad musical era la que se producía institucionalmente entre la *Schola* y el Conservatorio Nacional.²⁶

Ahora bien. Esa tensión ideológica no se desplazó directamente hacia la labor musical de los estudiantes latinoamericanos. En primer lugar, porque debido a la política para los extranjeros, el número de latinoamericanos estudiando en el Conservatorio Nacional se redujo considerablemente en las primeras décadas del siglo XX, por lo que la mayoría se formó en la *Schola Cantorum*. Por otro lado, porque es posible ver entre los músicos latinoamericanos no tanto un cuestionamiento entre un estilo tradicional versus moderno, sino más bien de contenido, en la creación o no de un repertorio nacional. En las décadas siguientes, la tendencia hacia el

²⁵ Para la lista completa ver: <https://didomena.ehess.fr/collections/wd3764481>. Ver también Mariano Zemborain, “L’influence de la musique française en Argentine : les musiciens argentins et la Schola Cantorum avant la Première Guerre mondiale” (Tesis de doctorado, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2023).

²⁶ Duchesneau, *L’avant-garde musicale...*

repertorio nacional se fue consolidando, aunque sin alcanzar el éxito deseado dentro del ámbito francés, debido a los intereses del sector educativo-cultural, más interesado en promover su propia música en el exterior. Es posible que la muerte de d'Indy en 1931 y el nuevo rumbo que adquirió la *Schola* desde entonces, ya no resultara tan atractivo para los músicos latinoamericanos que, hasta entonces, iban en muchos casos, para tomar la clase de composición con él en persona. En este sentido, es importante mencionar que, del grupo fundador original, entre ellos Louis de Serres y Pierre de Bréville, quienes habían sido alumnos de César Franck, se alejaron de la *Schola* para fundar en 1935 un nuevo conservatorio con el nombre de su antiguo maestro. Sin embargo, los latinoamericanos no se dirigieron hacia este nuevo establecimiento. Quizás, como señalan Sylvie Douche y Cédric Segond-Genovesi, el desinterés por estas dos instituciones (es decir, la *Schola* y luego la Escuela César Franck), se debió a que, después de terminada la Primera Guerra Mundial, el estilo musical promovido por estos establecimientos educativos resultaba demasiado conservador y portador de la 'vieja Francia', en contraste con el cosmopolitismo de *l'École Normale* y el *Conservatoire international de musique de Paris*, fundado por Pierre Lucas.²⁷

Modernismo y conciencia latinoamericana: las experiencias de Ponce, Rolón y García Caturla en el período de entreguerras

A comienzos del siglo XX, a partir de las medidas restrictivas del Conservatorio Nacional y el inicio de la Primera Guerra Mundial, se produjo una considerable disminución de alumnos latinoamericanos estudiando en París, situación que solo hacia las décadas de 1920 y 1930 fue progresivamente revirtiéndose. En esos años de entreguerras, Francia se caracterizó por una atracción hacia lo 'sensual' y 'exótico', como lo refleja el éxito de músicas populares como el jazz y el tango. En este nuevo contexto, la representación de 'lo latinoamericano' parece haber cobrado mayor definición. Así lo señala Michele Greet en el campo de las artes visuales, cuando resalta la expectativa primitivista que parece haber tenido el público parisino sobre el arte latinoamericano. Según refiere, el artista brasileño Vicente de Rego Monteiro ironizó en su libro de estampas *Quelques visages de Paris*, de 1925, al proponer una serie de ilustraciones que, se supone, habrían sido realizadas por el jefe de una tribu del Amazonas viajando de incógnito por París.²⁸ Algo similar habría sucedido con la

²⁷ Sylvie Douche y Cédric Segond-Genovesi, *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)* (Château-Gontier sur Mayenne : Editions Aedam Musicae, 2022), 23.

²⁸ Greet, *Transatlantic Encounters...*, 3-4.

música, por lo que no llama la atención el éxito de Villa-Lobos en París en 1928, que paso brevemente a explicar.²⁹

Según Paulo Guérios, es su experiencia en París lo que llevó a Villa-Lobos a transformarse en un músico 'brasileño' o 'latinoamericano', que solo empezó a escribir música nacional después de su primer viaje a París en 1923.³⁰ Aunque esta afirmación podría ser tal vez relativa, ayuda para entender esta idea de que los artistas en su llegada a Europa descubrían su 'ser latinoamericano'. Si bien esto ocurría entre la comunidad de latinoamericanos ya desde finales del siglo XIX, en lo que respecta a los músicos, no es sino hasta este período que esa asociación supranacional comenzó a generar vínculos entre ellos y otros artistas de la misma región.

El historiador Pablo Palomino hace una exploración histórica del concepto sobre lo latinoamericano y sus derivaciones culturales, que va de los años 20 a los 60 del siglo pasado, con énfasis en el caso de la música.³¹ Sostiene que solo a partir de los años 30 se observan políticas culturales respecto de la promoción de una música regional, aunque como vemos, estas ya comenzaban a verse en los vínculos e intereses de los músicos latinoamericanos estudiando en París hacia esos años. En este sentido, señalo dos eventos dignos de mención en los que se organizaron una serie de muestras, conciertos y proyecciones de películas para promover el arte latinoamericano entre los franceses. Ambos se produjeron entre marzo y mayo de 1924. El primero de estos eventos fue una exhibición de arte, acompañada de una serie de conciertos organizado por la Academia Internacional de Bellas Artes y la *Maison de l'Amérique Latine* en el Museo Galliéra. El segundo fue la proyección de películas y una serie de conciertos realizados en el teatro de *Champs Elysées* en la denominada *Semaine de l'Amérique latine*, con el patrocinio de varias embajadas latinoamericanas. Quizás esta coyuntura facilitara la nueva ola de estudiantes latinoamericanos en París.

En estos años, la educación en composición promovida por Nadia Boulanger en varios establecimientos, como la *École Normale* y el *Conservatoire américain de Fontainebleau*, además de sus clases privadas, se dirigía, en lo que respecta a sus alumnos extranjeros, a enfatizar una música de tipo nacionalista en función de la procedencia de cada uno de sus estudiantes, con técnicas modernistas de corte stravinskiano. Tal fue el caso de José Rolón, a quien Boulanger estimuló para

²⁹ Ver Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris : Un écho musical du Brésil* (Paris: l'Harmattan, 2004).

³⁰ Paulo Renato Guérios, "Heitor Villa-Lobos and the Parisian art scene: how to become a Brazilian musician", *Mana Vol. 9, N° 1* (2003): 81-108.

³¹ Pablo Palomino, *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021).

explorar las músicas indígenas de su país. En una carta a su profesora, luego de su regreso a México, Rolón escribió:

“¿Debo decirle cuánto le agradezco todo lo que le debo y lo que hizo por mí allí, sobre todo porque no lo merecía? Me ha guiado de tal manera que ahora puedo ver con claridad todo lo que antes de conocerle era oscuro y confuso, porque ni siquiera había pensado en el vasto horizonte que la pentafonía puede abrir sobre la música autóctona de mi país. Desde que estoy aquí me he puesto a trabajar y he realizado algunas investigaciones muy interesantes para mí. He armonizado melodías indias en la escala pentatónica utilizando los elementos exclusivos de la escala y he obtenido algunos contrapuntos realmente bonitos e interesantes. / Tal vez no tarde mucho en volver a esta maravillosa y querida Francia que tanto he amado y entonces tendré el placer de mostrar todo esto”.³²

Poco tiempo antes que Rolón, el músico cubano Alejandro García Caturla (1906-1940) también había tomado clases con Nadia Boulanger. En su caso particular, parece ser que Caturla fue a trabajar con ella la orquestación de sus *Tres danzas cubanas*, las que publicaría poco tiempo después con la editorial musical francesa Senart (1929).³³

Otro músico que se encontraba realizando estudios de composición en París —y que fue compañero de Rolón y del español Joaquín Rodrigo (1901-1999) en la clase de Paul Dukas en *l'École Normale*— fue el músico mexicano Manuel Ponce.³⁴ Como mencionara antes, tanto Ponce como Rolón ya eran músicos reconocidos y rondaban los 40 y 50 años respectivamente cuando realizaron sus estudios con Dukas, por lo que se infiere una aspiración de perfeccionamiento técnico más que de aprendizaje. Lo mismo puede decirse de Caturla quien, aunque ciertamente mucho más joven que los músicos mexicanos, ya se desempeñaba como compositor a nivel profesional. El paso de Caturla por París resulta entonces, al decir de Belén Vega

³² “Fandra-t-il vous dire combien je vous mis reconnaissant de tout ce que je vous dois et de ce que vous avez fait pour moi là bas, d'autant plus que je ne le mérite pas ? Vous m'avez de tel façon orienté, que maintenant je vois tout a fait clair dans tout a que avant de vous connaître m'était obscur et confus, car je m'avais pas même songé l'horizon si vaste que la pentaphonie peut ouvrir au sujet de la musique autochtone de chez moi. Depuis que je suis ici je me suis saisis (?) au travail et j'ai fait de recherches très intéressants pour moi. J'ai harmonisé de mélodies indiennes basés dans l'échelle pentaphone en me servant des éléments exclusifs de la gamme et j'ai obtenu de contrepoints vraiment jolis et intéressants. Peut-etre il ne se passera pas longtemps sans que je puisse rentrer a cette admirable et chère France que j'ai tant aimée et alors j'aurai le plaisir de montrer tout ça”. Carta de José Rolón a Nadia Boulanger, 15 de diciembre de 1930, consultada en formato de microfilm en la Bibliothèque Nationale de France: N.L.a. 102 – Bob. 27984.

³³ Sobre los entretelones de la publicación de Senart y la relación entre Caturla y Ponce ver María Antonieta Henríquez, (ed.), *Alejandro García Caturla. Correspondencia* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978).

³⁴ Ver Ricardo Miranda, Manuel M. Ponce: *ensayo sobre su vida y obra* (Ciudad de México: CONACULTA, 1998).

Pichaco, “más que un cambio cualitativo de composición [...] un elemento de distinción dentro del medio musical nacional e internacional”.³⁵ Si se considera, en efecto, el escaso tiempo de esa relación pedagógica —que no superó los dos meses con Boulanger— podría pensarse que ese imperativo por necesitar de una convalidación europea para las tendencias nacionales latinoamericanas funcionó como un modo de adquirir un carácter y visibilidad internacionales. Lo mismo podría decirse de Ponce y de Rolón.

Asimismo, durante este período, puede verse una cierta integración —o al menos, cierta frecuentación— entre artistas y, particularmente, entre músicos latinoamericanos. Además de Caturla, Ponce y Rolón, se produce la segunda estadía de Villa-Lobos en París. Una de las instancias aglutinantes que ayudó a trazar un circuito musical latinoamericano fue la creación de la revista *Gaceta Musical*, fundada y dirigida por Manuel Ponce y el poeta cubano Mariano Brull en 1928.³⁶ La revista se escribía en español y se imprimía en París con una distribución local e internacional. A partir de una lectura exhaustiva, es posible ver que iba dirigida a la comunidad musical latinoamericana en París, pero también a aquellos radicados en Latinoamérica, como medio de informar acerca de la música europea y de la circulación de música latinoamericana.³⁷

De esta manera, en función de lo analizado con respecto a los eventos de arte latinoamericano en 1924 y el contenido de la revista de Ponce algunos años después, pueden inferirse algunas confluencias interesantes. Retomando la política expresada en la creación de instituciones como *l'École Normale* y la búsqueda de una expansión cultural francesa como la describe Dûchene-Thégarid, podría deducirse que durante este período se produjo una intención de construcción —pero a la vez de expansión— identitaria, tanto de los latinoamericanos como de los franceses, que obró de una forma simultánea y paralela, mediante la promoción de sus respectivas culturas en una perspectiva transatlántica. En el caso de los latinoamericanos, la intención habría sido la de mostrarle a Europa su alta capacidad musical; los franceses, en cambio, trataron de imponer su música mediante una suerte de ‘imperialismo cultural’ para, de ese modo, diferenciarse de la música y la educación musical alemanas, a las que veían como rival.

³⁵ Belén Vega Pichaco, *Ni la lira ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)* (Granada: Comares Música, 2021), 174.

³⁶ Debido a problemas económicos, la revista no pudo sustentarse más allá de comienzos de su segundo año.

³⁷ Vera Wolkowicz, “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la *Gaceta Musical* (1928-1929)”, en *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín López y Belén Vega Pichaco (eds.) (Madrid: Dykinson, 2021), 253-266.

Músicos latinoamericanos en París de 1880 a 1930: algunas conclusiones

Lo hasta aquí explorado sobre los músicos latinoamericanos estudiando en París a fines del siglo XIX y comienzos del XX, permite proponer algunas conclusiones. En primer término, se han podido mostrar ciertos cambios a lo largo del tiempo en el modo mediante el cual los músicos se identificaban según su nacionalidad y su sentido de pertenencia a una comunidad latinoamericana, en función de las coyunturas histórico-sociales no solo generales, sino particulares de Francia y de las políticas educativas implementadas hacia los estudiantes extranjeros. La camada de músicos latinoamericanos formados desde mediados y hacia fines del siglo XIX no parece haberse abocado al nacionalismo musical y, en los casos que sí lo hicieron, fue mayormente algún tiempo después de finalizados sus estudios en París.

En segundo término, es posible ver una diferencia entre los músicos que realizaron una carrera como ejecutantes y aquellos que se dedicaron a la composición. Aunque no ha sido desarrollado, los primeros no parecen haber necesitado explotar la cuestión identitaria para el desarrollo de sus carreras; muchos lograron establecerse exitosamente en Francia o hicieron giras alrededor del mundo, sin que se enfatizara su nacionalidad. Distinto fue el caso de los compositores, sobre todo después del conflicto bélico, que tal vez se vieron presionados a explorar su identidad e investigar el folclore de sus lugares de origen como fuente para sus obras ante cierta dificultad para insertarlas en el medio francés o para satisfacer la demanda de un público a la espera de un producto diferente de parte de los músicos extranjeros.

Por otro lado, a pesar de que, hacia los años 20, los productos artísticos ‘exóticos’ y ‘primitivos’ triunfaban en París, los compositores académicos y sus músicas, a excepción de Villa-Lobos, no alcanzaron el mismo nivel de éxito. Debe considerarse que las clases de composición de d’Indy en la *Schola Cantorum* eran más bien conservadoras y basadas en una tendencia posromántica decimonónica y que las clases de Boulanger en las décadas siguientes promovían un nacionalismo modernista según el modelo del período ruso de Stravinsky, que para los años 30 ya no resultaba vanguardista. Entonces, podría concluirse que la formación académica en París ancló a los músicos latinoamericanos en modalidades compositivas que ya no resultaban novedosas, lo cual impactó en un alcance limitado tanto en el ámbito europeo como en los ámbitos nacionales de procedencia, que generalmente tendían a seguir las modas en Europa.

El interés de los franceses por los músicos extranjeros como vehículos para extender su cultura no fue dialógico sino unidireccional, lo que, a su vez, colisionaba con la intención de los músicos latinoamericanos por promover y demostrar el valor de su música, que solo era recibida en tanto demostrase su diferencia. Por otro lado, la experiencia educativa francesa resultó eficaz en la construcción de redes nacionales y transnacionales entre los músicos; a la hora de identificarse, no parece haber

prevalecido ya una construcción identitaria referida a sus países de origen —por ejemplo, argentinos, cubanos o mexicanos— sino simplemente otra, de mayor alcance, que les permitió auto percibirse como latinoamericanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

117

- Arriola, Arturo Taracena. “Descubrir América en Europa: la asociación general de estudiantes latinoamericanos de París (1925-1933)”. En *Des Indes occidentales à l'Amérique Latine. Volume 2*, editado por Thomas Calvo y Alain Musset, 569-586. París: IHEAL, 1997.
- Bongrain, Anne. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation (1900-1930)*. Documents historiques et administratifs. París: Vrin, 2012.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- Chimènes, Myriam. “Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940)”. En *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*. París: Éditions de la Sorbonne, 2002.
- Colombi, Beatriz. “Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, editado por Carlos Altamirano, 544-566. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- Douche, Sylvie y Cédric Segond-Genovesi. *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)*. Château-Gontier sur Mayenne: Editions Aedam Musicae, 2022.
- Duchêne-Thégarid, Marie. “«Les plus utiles propagateurs de la culture française»? Les élèves étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres”. Tesis de doctorado, Université François Rabelais de Tours, 2015.
- Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Lieja: Mardaga, 1997.
- Fausser, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, NY: The University of Rochester Press, 2005.
- Ficher, Miguel, Martha Furman Schleifer y John M. Furman (eds.). *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002.

- Fléchet, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris: l'Harmattan, 2004.
- García Muñoz, Carmen. “Materiales para una historia de la música argentina: la actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año IX, N° 9 (1988): 149-194.
- _____. y Ana María Mondolo. “Williams, Alberto”. En *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. X, 1023-1027. Madrid: SGAE, 2002.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2018.
- Guérios, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos and the Parisian art scene: how to become a Brazilian musician”, *Mana*, Vol. 9, N° 1 (2003): 81-108.
- Henríquez, María Antonieta (ed). *Alejandro García Caturla. Correspondencia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. Ciudad de México: CONACULTA, 1998.
- Paiva, Vanina Giselle. “Alberto Williams y la configuración de la música nacional: La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Philipp, Isidore. “Concerts Alberto Williams”. *Le Ménestrel*, 21 de marzo de 1930, 11.
- Pickenhayn, Jorge O. *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979.
- Pierre, Constant. *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*. París: Imprimerie Nationale, 1900.
- Streckert, Jens. *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)*. Sevilla: Universo de Letras, 2019.
- Vega Pichaco, Belén. *Ni la lira ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*. Granada: Comares Música, 2021.

Volpe, Maria Alice. “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa”.
Revista Brasileira de Música, Vol. 21 (1994-1995): 51-76.

Williams, Alberto. “César Franck”. *La Quena*, Año IV, N° 13 (1922): 8-12.

Wolkowicz, Vera. “Músicos latinoamericanos en París: un análisis de la *Gaceta Musical* (1928-1929)”. En *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, editado por Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín López y Belén Vega Pichaco, 253-266. Madrid: Dykinson, 2021.

———. “César Franck’s Legacy in Argentina: Alberto Williams’ Tribute to the Composer on the Centenary of his Birth (1922)”. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 78 (2024): 135-148.

Zemborain, Mariano. “L’influence de la musique française en Argentine : les musiciens argentins et la Schola Cantorum avant la Première Guerre mondiale”. Tesis de doctorado, Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, 2023.

Hemerografía consultada

Boletín Oficial de la República Argentina (Buenos Aires, 1899-1913).

Bulletin de l’Amérique Latine (París, 1916-1921).

Gaceta Musical (París, 1928-1929).

La Quena (Buenos Aires, 1919-1936).

La Tribune de Saint-Gervais : Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum (París, 1915-1929).

La Vie Latine (París, 1924-1931).

Les Tablettes de la Schola (París, 1902-1932).

Revue de l’Amérique Latine (París, 1922-1932).



VERA WOLKOWICZ

Revista del IIMCV, Año 38, Vol 38 N° 2 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article



VERA WOLKOWICZ

120

Lecturer in Musicology en la Universidad de Glasgow (Reino Unido) y directora del proyecto FiloCyT-UBA F22-019, de la programación 2022-2025, ‘Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)’, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre 2022 y 2024, ha sido becaria posdoctoral Marie Skłodowska-Curie en el *Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, École des Hautes Études en Sciences Sociales*, de París, donde actualmente continúa como miembro asociada. Es autora del libro *Inca Music Reimagined* (Oxford University Press, 2022), que obtuvo el Premio “Robert M. Stevenson” de la *American Musicological Society* (2023) y que recientemente ha sido publicado en español bajo el título *Reimaginando la música inca* (Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024).

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2024
Fecha de aceptación: 05 de diciembre de 2024