

REFLEXIONES SOBRE UNA CONVERSACIÓN CON EL COMPOSITOR MIGUEL DEL ÁGUILA

HERMANN HUDDE

University of California (Riverside)
hhudd001@ucr.edu

Resumen

El compositor Miguel del Águila (Uruguay, 1957) ha desarrollado una carrera internacional destacada, cuya música cosmopolita se ha difundido entre las audiencias y músicos alrededor del mundo. En este breve artículo se analizan, mayoritariamente, elementos no-musicales como la cultura sincrética en Uruguay, la Guerra Fría, la emigración, la modernidad y la orientación sexual, entre otros factores, que han moldeado las obras y el estilo del compositor. Este artículo tiene la intención de establecer una parte de la base para futuras investigaciones sobre la música de Miguel del Águila.

Palabras Clave: Uruguay, América Latina, danza, modernismo, mestizaje, música de concierto, nostalgia, tango, candombe.

REFLECTIONS ON A CONVERSATION WITH COMPOSER MIGUEL DEL ÁGUILA

Abstract

Composer Miguel del Águila (Uruguay, 1957) has developed an outstanding international career, whose cosmopolitan music has reached audiences and musicians around the world. This brief article analyzes, mainly, non-musical elements such as syncretic culture in Uruguay, the Cold War, Emigration, Modernity and Sexual orientation, among other factors, that have shaped the works and the style of the composer. This article intends to establish part of the basis for future research on the music by Miguel del Águila.

Keywords: Uruguay, Latin America, Dance, Modernism, Miscegenation, Art music, Nostalgia, Tango, Candombe.

Introducción

La pureza o autenticidad en cultura es una construcción conceptual. La misma no solamente no existe, sino que la cultura se nutre constantemente de elementos antagónicos con la intención de regenerarse y permutar. Por eso, aunque la música de concierto occidental pueda generar la percepción en el público de ser un producto cultural exclusivo de Europa, cuya estética unidimensional ha sido “asimilada y copiada” por la periferia (por ejemplo: el continente americano); sin embargo, la realidad demuestra que este discurso no es preciso y está distorsionado. Un grupo de compositores del continente americano ha demostrado autonomía y capacidad individual en la creación de obras donde las técnicas modernas de composición se han mezclado con sus culturas y experiencias de vida, generando textos musicales diferentes dentro de esta tradición.

Miguel del Águila (Montevideo/Uruguay, 1957) es uno de los principales compositores contemporáneos del continente americano, cuya música refleja el sincretismo y cosmopolitismo de varias tradiciones culturales, reflejadas en sus obras: *Hexen (Brujas)* op. 16, *Toccata* op. 28, *The Fall of Cuzco* op. 99, *Caribeña* op. 105 y otras más. En primer lugar, este breve escrito analiza el entorno multicultural en el que Miguel del Águila se desarrolló en Montevideo, para entender el impacto socio-cultural que este ambiente ha tenido en el compositor y su música. Segundo, considera el contexto político del Uruguay durante el período de la Guerra Sucia (ca. 1969-1983) dentro del marco de la Guerra Fría (ca. 1947-1991), para explicar cómo esta situación se convierte en un elemento de cambio y creación en la vida del compositor. Tercero, el artículo gira en torno al desarrollo de la consciencia de identidad del compositor con respecto a su residencia en Estados Unidos y Europa. Cuarto, se examinan algunos elementos estructurales en sus obras, como la danza, la nostalgia, la historia del continente americano y la rítmica. Finalmente, el artículo le cede un espacio al compositor para expresar y compartir brevemente, y con sus propias palabras, la relación que existe entre su orientación sexual (gay) y su música. Este escrito tiene la intención de establecer la base para futuras investigaciones sobre la música de Miguel del Águila, así como demostrar el hecho de que los compositores del continente americano siguen revitalizando la música de concierto occidental y su canon con su cultura.

Primeros años en Montevideo

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 con Argentina, Brasil y Paraguay un transnacionalismo cultural¹. Durante el siglo XX, su capital Montevideo, era conocida como una ciudad cosmopolita. Un espacio en el que la modernidad se encuentra con la tradición para producir nuevos significados culturales. Sus teatros, librerías, cafés y calles, más que lugares de entretenimiento, son instituciones socio-culturales que generan debates estéticos-intelectuales y manifestaciones culturales autóctonas. En otras palabras, este espacio moldea a todo tipo de artistas dentro de un contexto híbrido y multicultural, incluyendo como mínimo a tres de las culturas más notables, mas no las únicas, que conforman la idiosincrasia en América Latina: indígenas, africanas y europeas².

Miguel del Águila (1957) nació en una familia de clase media, cuyos padres enfatizaron y facilitaron el acceso de sus hijos a la cultura y a la Cultura³. El compositor recuerda que la música era una actividad en su vida cotidiana, ya sea jugando con sus hermanos con orquestas imaginarias

¹ Me gustaría dar las gracias a Miguel del Águila y a su familia por recibirme en su casa para hacer las entrevistas, así como expresar mi profunda gratitud 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. Igualmente quiero agradecer al Sr. Raúl Pessina por sus sugerencias al escrito. Véase Lauro Ayestarán (1949). “La música indígena en el Uruguay”, *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, año III, n° 4, xii, Montevideo, pp. 239-282, y Lauro Ayestarán (1957). “Esquema de nuestra realidad folklórica”, *Marcha*, año XVIII, n° 848, 25-i, Montevideo, Uruguay, pp. 18-19. Con relación a la música de concierto uruguaya, se pueden leer, por ejemplo, los textos de Carlos A. Herrera (1946). “El Canto Uruguayo en la música de Broqua and Cluzeau-Mortet *Revista Musical*, Universidad de Chile, pp. 19-26 y Editorial, (1973) “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay”, *Revista Musical Chilena*, 27 (123-1), p. 79. Véanse, por ejemplo, los capítulos y el libro que tratan sobre la música de concierto de Uruguay de Susana Salgado (1980). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, A. Monteverde y Cía., Montevideo, y Gerard Béhague, (1979). *Music in Latin America: An Introduction*, Prentice Hall History of Music Series, New Jersey.

² Por ejemplo, quisiera mencionar algunos de los artistas conocidos: el pintor Carlos Páez Vilaró (1923-2014), los poetas/escriores Juan Carlos Onetti (1909-1994), Mario Benedetti (1920-2009) y el compositor de tango Gerardo Hernández Matos Rodríguez (1897-1948) autor de la famosa y polémica canción "La Cumparsita" (1916). Además de eso, Montevideo fue anfitrión del Instituto Interamericano de Música (1938-1946) fundado por el eminente musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997), el cual publicó el *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM) para promover los textos musicales, artículos de musicología americana y el ideal de El Americanismo Musical. Véase el artículo de Luis Merino Montero (1998). “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”, *Revista musical chilena*, 52 (189), pp. 9-36.

³ Los teóricos de la cultura hacen actualmente una distinción entre las palabras cultura y Cultura. Aunque parezcan la misma, la primera es objetiva y se refiere a los productos culturales; la segunda es subjetiva y se refiere a los valores y el conocimiento compartido por una comunidad. Visite el portal en Internet del compositor para tener acceso a su biografía más extendida (accedido en 26 marzo 2016): <http://www.migueldelaguila.com/biography.html>.

interpretando música, componiendo música, bailando en las reuniones familiares o recuerdos de su padre cantando y tocando el violín todos los días⁴. Con respecto a esta última experiencia, del Águila comenta acerca de la vocación musical de su padre:

Mi padre apenas comenzaba a tocar violín profesionalmente cuando las nuevas películas “Talkies” empezaron a exhibirse en las salas de cine. Luego dismantelaron las orquestas de cine, causando el desempleo de muchísimos músicos en Montevideo. Mi padre, desanimado buscó otras ocupaciones y nunca más continuó su carrera de músico (violinista). Entre sus muchas ocupaciones fue peluquero, tuvo negocios en Montevideo y fue, ya en los Estados Unidos, asistente de profesor de electrónica⁵.

Según el compositor, él heredó de su padre la inclinación hacia la armonía, y de su madre obtuvo la pasión por otros dos elementos que se convirtieron en estructuras de su discurso musical: la danza y el ritmo⁶. El compositor, asimismo, probó varios instrumentos musicales, antes de llegar al piano⁷. Su relación con el violín fue un calvario, y recuerda las palabras de sus padres: “tienes que aprender un instrumento que al menos te permita encontrar un trabajo en una orquesta”⁸. El violín representaba para él una figura patriarcal de autoridad; en cambio, del Águila dice sobre el piano: “...estaba fascinado por el piano y todas aquellas teclas en blanco y negro...únicamente puedo compararlo con el deseo sexual de un adulto. Simplemente sentía algo”⁹. Con respecto a la composición, hoy en día del Águila reflexiona sobre sus clases en Montevideo, y dice que

No se trata de composición, sino de técnicas de composición musical, que no es lo mismo. La composición no se puede enseñar...es como la poesía, tu tiene las palabras, la métrica, los géneros, pero no significa que tú puede crear la poesía verdadera¹⁰.

Sin duda, esta diferenciación es crucial en un creador, ya que ésta determinará las negociaciones como compositor en la construcción de sus obras. Simultáneamente, otra experiencia importante para él fue la calle; específicamente, las comparsas de Candombe en el Montevideo

⁴ El compositor comparte durante una entrevista con Josef Woodard (1993) para el *Los Angeles Times* que “su padre Miguel del Águila Sr. (1915-1999), un violinista, legó su amor por la música a su hijo. Después de estudiar brevemente el clarinete y el violín, terminó en el piano, estudiando con la intención de ser un pianista de concierto”. Véase Joseph Woodard, “PROFILE / MIGUEL DEL AGUILA: Composer Harmonizes His Identity Through Music”, *Los Angeles Times*, May 27, 1993 (accedido en 26 de marzo de 2016): http://articles.latimes.com/1993-05-27/news/vl-40325_1_miguel-del-aguila.

⁵ Entrevista con el autor, 2016.

⁶ Entrevista, 2016.

⁷ Miguel del Águila estudió piano en Montevideo con María Herminia Laguarda. Véase Donna Granata, “One Man's Voice.” *Ventana: Fine Living in Ventura County/Monthly*, 2009 (accedido en 26 de marzo de 2016): <http://www.ventanamonthly.com/article.php?id=394&IssueNum=39>. Esta frase la comentó el compositor durante nuestra conversación. Véase, Entrevista, 2016.

⁸ Granata, 2009.

⁹ Granata, 2009.

¹⁰ Entrevista, 2016.

“blanco”. En relación a esta manifestación cultural con una raíz cultural diferente a la eurocéntrica que grupos de inmigrantes de este continente han llevado a Montevideo, Miguel del Águila dice que:

Mis hermanos, amigos y yo solíamos ir a las calles para escuchar los grupos de Candombe. El sonido conmovedor de los instrumentos de percusión y los ritmos desde entonces, han estado en mi mundo musical. ¡Para mí el ritmo está en el mismo nivel que la armonía o incluso más importante! Esta es una de las razones por las cuales el ritmo tiene un papel principal en mis obras¹¹.

Las experiencias del compositor rememoran algunas de las ideas de John Blacking las cuales observan que la música es un proceso humano influenciado por prácticas culturales y sociales¹². La música es una experiencia social compartida -simultáneamente individual y comunitaria- en la que todos los seres humanos son musicales. Como un proceso y producto socio-cultural humano, la música incorpora una serie de comportamientos en los que la sociedad organiza el orden sonoro y este comportamiento aprendido es uno de sus fundamentos en las culturas musicales orales y escritas¹³.

Los efectos de la guerra fría en casa

La Guerra Fría (ca. 1947-1991) llegó a América Latina, de la misma manera en que alcanzó a otros continentes del planeta. Se convirtió en una proyección del conflicto ideológico y sistémico entre los Estados Unidos y la Unión Soviética al mundo entero, y se materializó en términos de guerra y conflictos maniqueos entre actores internos o instituciones en el sistema: guerrilla versus militares; sindicatos versus corporaciones, intelectuales versus *status quo*.

En el continente americano, la Unión Soviética comenzó a utilizar su maquinaria de propaganda, así como a su aliado satélite Cuba, para exportar la ideología comunista en el continente¹⁴. Este proceso ganó aceptación entre los ciudadanos de clase media y educados que

¹¹ Entrevista, 2016.

¹² Asimismo, esta actitud con respecto a la creación musical surgirá durante la residencia del compositor en Viena. Del Águila dice: “Pagué mis estudios allí, trabajando en la Ópera Estatal de Viena, primero como un extra y luego acompañando a los cantantes en privado. ¡Aquí conocí a los más grandes cantantes, bailarines, músicos y directores de nuestro tiempo...cada noche! Aprendí más observando a estas personas, que escribiendo fugas en la *Hochschule* (Escuela Superior). Tuve algunos buenos maestros que me inspiraron, pero en general el plan de estudios era aburrido y anticuado. Aprender a escribir segunda especie de contrapunto y copiar Palestrina no tiene absolutamente nada que ver con aprender a ser compositor. Véase Dina Mukhamedzyanova, “Miguel Del Águila: ‘write the music that comes from your heart without caring about what's fashionable or what the rest of the world thinks you should be writing’”, *Music of Russia*, 2012 (accedido en 26 de marzo de 2016): <http://eng.music-gazeta.com/article/3882//>.

¹³ John Blacking (1973). *How Musical Is Man?* University of Washington Press, Seattle, WA.

¹⁴ El comunismo es una utopía teórica y nunca ha existido. Lo que ha ocurrido en realidad ha sido el establecimiento de un Capitalismo de Estado por parte de una élite ideológica que se beneficia del resto de la población, esclavizada con un sistema represivo severo.

resentían la política exterior agresiva de los Estados Unidos hacia América Latina durante la última década del siglo XIX y durante el siglo XX¹⁵. Desde esta época, el continente hispanoamericano pidió un cambio de rumbo en la política exterior de los Estados Unidos, debido a su condición intervencionista y neocolonialista según las directrices de la Doctrina de Monroe (1823) y el Colorario Roosevelt (1902-03)¹⁶. Posteriormente para Estados Unidos, y a pesar de algunos esfuerzos como las Conferencias Interamericanas (1901-1938), la Política de Buen Vecino (1933-1945) y la Alianza para el Progreso (1961-1970), la ausencia de logros concretos de estos planes en América Central y del Sur, obligó a este país, especialmente durante los gobiernos republicanos durante la Guerra Fría, a utilizar la Agencia Central de Inteligencia (CIA) para lograr “resultados” en la lucha contra el comunismo en la región¹⁷.

El Plan Cóndor (ca. 1969-1985) basado en la Doctrina de Seguridad Nacional, fue una estrategia dirigida a eliminar comunistas o socialistas en Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay, Brasil, y Bolivia. La violencia de la Guerra Sucia (ca. 1969-1983) se hizo más evidente con la represión y la censura alrededor de 1973, cambiando la vida de miles de familias, incluida la de Miguel del Águila¹⁸. El compositor recordó el impacto emocional y psicológico negativo en la población: “Me trae sentimientos muy fuertes por hablar de este capítulo de mi vida”, y continúa diciendo que:

¹⁵ Por ejemplo, un libro que retrata este sentimiento es *Ariel* (1900) de José Rodó, que ha influido en reforzar esa animosidad hacia los Estados Unidos y sus valores culturales. Otro libro famoso, *Las venas abiertas de América Latina* (1971), casualmente, fue escrito por el uruguayo Eduardo Galeano para denunciar las prácticas colonialistas en América Latina. Los gobiernos norteamericanos, especialmente los republicanos, han cometido errores garrafales de política exterior, financiando prácticas opuestas a la democracia como golpes de estado y dictaduras. Véase Demetrio Boesner (1996). *Relaciones Internacionales de América Latina: Breve Historia*. Editorial Nueva Sociedad, Caracas.

¹⁶ Esta es una lista de las intervenciones militares estadounidenses de 1898 a 1924: Puerto Rico (1898), Panamá (1903), Cuba (1898-1902, 1905-1909, 1917-1921), Haití (1915-1934), México (1914-1916), Nicaragua (1909, 1912-1925, 1927-1932) y República Dominicana (1916-1924). Véase Boesner, 1996.

¹⁷ Por ejemplo, las Conferencias Interamericanas se reunieron en México (1901), Río de Janeiro (1906), Buenos Aires (1910), Santiago (1923), La Habana (1928), Montevideo (1933) y Lima (1938). Véase Boesner, 1996.

¹⁸ Miguel explica durante una entrevista que: “En 1973, tuvo lugar el golpe militar. Era un poco como la Alemania nazi: o te fuiste, o no sabías qué te pasaría...La gente empezó a salir en masa. Había un famoso grafiti escrito en el puerto de Montevideo que decía: ‘El último que se vaya que apague la luz’...Mis padres estaban en contra del militarismo, así que decidieron marcharse a Estados Unidos [en 1974 a visitar a mis medias hermanas, hijas del primer matrimonio de mi papá]...Sus planes eran estar allí y en unos seis meses nos sacarían de Uruguay...Mi hermano mayor, mis dos hermanos menores y yo. Tenía quince años cuando mis padres se fueron. Pensamos: ‘Oh, podemos hacer esto durante seis meses’. El problema era que de repente las cosas empeoraron mucho. La guerra sucia realmente estalló, y así no pudieron regresar y no pudimos irnos. Seis meses se convirtieron en cuatro años, y durante esos cuatro años yo era casi la madre de mis hermanos... Finalmente, cuando tenía veinte años, vine a [Norte]América. Regresé mis hermanos a mis padres y les dije: ‘Eso es todo. Adiós. Voy a vivir mi vida ahora’”. Véase Granata, 2009. También el compositor expresa en otra entrevista lo siguiente: “Cuando salí de Uruguay, escapando de una dictadura militarista fascista, es difícil especular sobre lo que mi vida habría sido allí; yo podría fácilmente estar muerto desde hace 35 años, cuando el gobierno mató a miles durante la infame Guerra Sucia”. Véase Mukhamedzyanova, 2012. Véase también George Philip (1984). “Autoritarismo militar en América del Sur: Brasil, Chile, Uruguay y Argentina”, *Foro Internacional*, vol. 25, N° 1 (97) (Jul. - Sep.), pp. 57-76.

Mis padres eran progresistas y eso lo veía el gobierno como peligroso. Llegaron [el ejército] a casa para tratar de encontrar pruebas, por ejemplo, libros con algún contenido socialista o comunista. Otro aspecto era el caso de la desaparición de personas, a las que nunca volvías a ver o la tortura psicológica que la población civil tuvo que soportar o el temor de ser denunciada. Durante este período, también la economía del país -gestionada por los militares- comenzó a convertirse en un desastre. La inflación aumentó y los salarios no fueron suficientes para apoyar a las familias. Luego, en 1974, mis padres fueron a los Estados Unidos -irónicamente el país que financió la Guerra Sucia con la CIA- para visitar a mis hermanastros y decidieron quedarse con la esperanza de traernos en poco tiempo. Sin embargo, como resultado de las políticas internas del gobierno militar, nos reunimos cuatro años más tarde, cuando mi madre, con su nueva ciudadanía norteamericana, pudo ir a Uruguay a recogerlos¹⁹.

La política puede alterar, entre muchas cosas, a los agentes creadores de la producción cultural y a su entorno. Miguel del Águila decidió capitalizar su potencial y creación de oportunidades para su música. Entonces, deja Uruguay irónicamente rumbo a los Estados Unidos para reunirse con su familia cuando la dictadura lo deja salir del país austral. Este contexto ha sido polémico para la vida y la identidad del compositor, ya que estaba emigrando al país cuyas administraciones estaban financiando la Guerra Sucia en Uruguay, así como en otros países latinoamericanos. No obstante, la combinación de emigrar junto con el contexto interno de las sociedades norteamericana y austríaca, como veremos, le van a brindar a compositor nuevos paradigmas para la creación y la consolidación de su identidad.

Cosmopolitanismo como proceso de consolidación de la identidad

En los Estados Unidos, Miguel del Águila se matriculó en el Conservatorio de Música de San Francisco. No estaba claro para él cuál rol nutriría más a fondo profesionalmente: el de compositor o el de pianista de concierto²⁰. Después de graduarse en el progresista San Francisco, decidió trasladarse a la conservadora Viena/Austria, donde finalmente la crisis de identidad artística compositor/pianista se resuelve a favor de la composición²¹. La inmigración y su sucesivo proceso de transculturación se convierten en elementos para el cambio musical, y este proceso de permutación cultural comenzó a surgir en su música; no obstante, esto generó tensión estética con

¹⁹ Entrevista, 2016.

²⁰ El compositor comenta: “A pesar de la composición de la facultad en el Conservatorio había figuras como el compositor John Adams (1947), yo estaba más apegado al instrumento; ¡Sin embargo, me beneficié de la vida cultural de la ciudad, no sólo su sala de sinfonía, la ópera o el ballet, sino la cultura Hippie en las calles durante ese tiempo!” Igualmente, el compositor dijo: “Siempre me sentí como compositor, nunca me sentí como pianista... Incluso cuando era niño, quería ser como Chopin o Liszt. Mi distinción entre un pianista y compositor no estaba muy clara”. Véase Woodard, 1993.

²¹ Del Águila relata que tomó “ese importante paso para dejar el piano. Si eres un pianista, eso es difícil. Estaba practicando cinco o seis horas todos los días, y el día que no practicaba me sentía muy culpable. Cambiar de estudios, es como decidir mañana que cambiarás a tu familia y amigos”. Véase Woodard, 1993.

sus profesores de composición en la Hochschule für Musik y Konservatorium en Viena, cuya orientación tendía a ser más expresionista²².

En Viena, como una de las capitales de la música eurocéntrica, principalmente orientada a preservar la música de lo que la taxonomía moderna denomina el período clásico y el período romántico, el compositor inició una negociación interna y externa de su estilo musical e identidad²³. Del Águila genera este proceso para tratar de equilibrar y cohabitar con ambos mundos. Como uruguayo dice que “conocía el nombre de las calles de Viena o París, antes de estar allí”; con este pensamiento podemos intuir que el compositor refleja de una manera indirecta el hecho de que Europa era una referencia cultural importante para él²⁴. Sin embargo, esta experiencia resulta ser un punto de inflexión en su carrera, porque, al mismo tiempo, le hizo recapacitar sobre su identidad como miembro de la diáspora uruguaya y latinoamericana y, como un ciudadano cosmopolita. El compositor comenta que:

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. Políticamente me hizo muy vigilante de los gobiernos y su poder sobre la gente²⁵.

Como resultado de esta crisis de identidad, del Águila empieza a volver a sus raíces y dice: “comencé a tocar toda esa cultura sudamericana con la que crecí. Se filtró e idealizó - sólo las cosas buenas pasaron, fue un proceso inconsciente”²⁶. En esta ciudad, una vez más, las experiencias de la vida real transformaron los procesos de aprendizaje para el compositor y su música. Del Águila, quien se representa a sí mismo como “no analítico y emocional” que comparte con sus colegas compositores la idea “escribe la música que viene de tu corazón, sin que te importe lo que está de moda o lo que el resto del mundo piense que es lo que debes escribir”, sintió en Viena el peso de la tradición europea y su énfasis en la racionalidad. Fue difícil para él formar parte de ese sistema

²² Estos cambios estéticos y simbólicos se empiezan a escuchar en obras de este período como, por ejemplo, el último movimiento de su *Piano sonata* No.1 Op.15 (1987), *Hexen* Op.16 (1987) o *Tocata* Op.23 (1988) para piano solo. De la misma forma, los títulos de las obras empiezan a cambiar en este período. Por ejemplo, originalmente los títulos eran en inglés o alemán, y luego comienzan a emerger en español.

²³ Algunos historiadores de la música occidental de concierto han agrupado y denominado como la Primera y la Segunda Escuela de Viena: la Primera Escuela (Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart y Ludwig van Beethoven) y la Segunda Escuela (Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Weber). Igualmente, esta ciudad es una de las “cunas” de la Musicología moderna y sus disciplinas parientes.

²⁴ Entrevista, 2016. Véase también en cuanto a esta conexión con Europa, por ejemplo, en el artículo de Gustavo Becerra-Schmidt (1972). “Modern Music South of the Rio Grande/ La musique moderne au sud du Rio Grande/Moderne Musik südlich des Rio Grande”. *The World of Music*, Vol. 14, No. 1, pp. 5-6.

²⁵ Mukhamedzynova, 2012.

²⁶ Woodard, 1993. Véase también Mukhamedzynova, 2012.

cultural, musical y estético, especialmente “en tiempos de absoluta tiranía de la dodecafonía y de la música experimental”²⁷. En 1992, Miguel del Águila, regresa a los Estados Unidos tras su estancia europea y expresa que:

La música hizo que mi identidad fuera más fuerte como americano. Cuando escuchas mi música, sabes que no soy europeo... No me siento como un suramericano del sur en oposición a un norteamericano...Yo soy americano, y siento que es mi país, pero no siento que haya dos o tres Américas²⁸.

El regreso a los Estados Unidos, dentro de este viaje personal y artístico, simboliza, no solamente, la resolución de su crisis de identidad, un punto de inflexión en la madurez como creador. El hecho de cambiar de residencia es un símbolo de buscar una sociedad que le permita expresar su verdadero “yo” como compositor.



Ejemplo n° 1: Miguel del Águila con su colega Gunther Schuller (1925-2015).
Fuente: Archivo de Miguel del Águila.

Algunos elementos estructurales en su música

Las percepciones crean realidades ficticias o mitos. En el que caso de la música, se puede creer que ésta está constituida únicamente por notas que emanan del compositor o del intérprete

²⁷ Woodard, 1993. Véase también, Entrevista, 2016.

²⁸ Woodard, 1993.

dentro del marco de un sistema musical “puro”. Sin embargo, además de tener como elemento estructural la ausencia de sonido (el silencio), la música también está construida sobre elementos extra-musicales, sociales y culturales. Para del Águila, la nostalgia, por ejemplo, es una construcción emocional e intelectual sobre la cual escribe música. Se trata de la evocación y representación de lo que ya no existe, como emociones, lugares, personas, costumbres, sonidos, sabores, entre otras características, para revivir la experiencia. Debido a esto, la psicología moderna no considera a la nostalgia como un elemento negativo, todo lo contrario, más bien como uno positivo, que fomenta la creatividad y la continuidad²⁹. Una obra como *Caribeña* op. 105 (2012) evoca la música de salón de una gran orquesta de música caribeña con la intención de transportar a la audiencia, dependiendo de la referencia cultural, con los ritmos, armonías y orquestación típicas de este tipo de combo³⁰. Las referencias a la nostalgia y al salón emergen también en su obra *Concierto en tango* op. 110-A (2014) y ésta se mezcla con una diversidad de épocas y otros géneros musicales mestizos que representan otra de las características del estilo y el mundo cultural del compositor³¹.

Otro rasgo en su música es usar la tonalidad como símbolo de autonomía y diferenciación, y las disonancias como un color u ornamento. En esto, del Águila se posiciona al lado de compositores como Leonard Bernstein (1918-1990) y Astor Piazzolla (1921-1992), a quienes conoció y admira, porque supieron mantener sus posiciones estéticas independientes como compositores y no las redujeron como un apéndice de las tendencias que yuxtaponen la técnica sobre la música que en realidad quieren representar³². Al mismo tiempo, del Águila confirma la tesis de autonomía en cuanto a los criterios de creación, en la que la cultura genera el núcleo del

²⁹ Véanse, por ejemplo, dos estudios recientes por Constantine Sedikides, et al. (2015). “Nostalgia counteracts self-discontinuity and restores self-continuity”, *European Journal of Social Psychology*, pp. 52–61, y Wijnand van Tilburg, et al., (2015). “The mnemonic muse: Nostalgia fosters creativity through openness to experience”, *Journal of Experimental Social Psychology*, 59, pp. 1-7.

³⁰ Véase la descripción de la obra en la página web del compositor, en la sección “Program Notes” (accedido en 26 marzo 2016): <http://www.migueldelaguila.com/program-notes.html>.

³¹ El compositor expresa que: “mientras que la mayoría de la gente asocia al tango con las películas de Valentino en la década de 1920 o el Nuevo Tango de Piazzolla, para muchos de nosotros que crecimos en Montevideo o Buenos Aires en los años 50 y años 60, el tango tiene una connotación muy diferente. Está asociado a recuerdos de tiempos felices y prósperos de la infancia y con alegres reuniones familiares, donde como niños a menudo disfrutamos viendo a todos bailando. En ese contexto, el tango representa una nostalgia particular de aquel tiempo y lugar de una sociedad que ya no existe. Eran los tiempos anteriores al colapso económico de los años 70 y los horrores de la Guerra Sucia, y de las dictaduras militares que siguieron. La imagen de estos eventos está representada en la música de *Concierto en Tango*. En vez de limitarme a este estilo, también incluyo idiomas de estilos antiguos de tango, como el español tango-habanera del siglo XIX, el tango/maxixa brasileño y las primeras milongas de los siglos XIX y XX, en los que la influencia africana era aún evidente en sus síncopas y su ritmo rápido. Véase la descripción de la obra en la página web del compositor, en la sección “Program Notes” (accedido en 26 marzo 2016): <http://www.migueldelaguila.com/program-notes.html>.

³² Entrevista, 2016.

contenido de la obra y, luego, se utiliza la técnica para la creación y desarrollo de la narrativa. Por lo tanto, esta tesis deconstruye, simultáneamente, la noción tradicional de la música de concierto occidental, en la que el compositor es un “genio” que no tiene ninguna relación con su entorno histórico-cultural, y que compone y crea obras gracias a la inspiración. En cambio, para Miguel del Águila, una parte de su filosofía creativa asume y defiende que la creación musical es parte de la gente y su vida, trascendiendo las convenciones o axiomas de la academia.

Como resultado de sus experiencias de vida y de su filosofía artística, del Águila busca generar su contracorriente dándole énfasis a las emociones como elemento para construir sus obras y como elemento de resistencia ante el precepto de la racionalidad pura o de la disociación con el entorno social y cultural que también participa en la creación de obras de arte. Paralelamente, el compositor expresa su rebeldía ante la tradición en la música de concierto occidental, al invertir la jerarquía que posiciona a la rítmica como el elemento de la base y a la armonía en la superestructura, entendiendo que tradicionalmente se hace énfasis en la armonía como símbolo de progreso y civilización. Por lo tanto, del Águila cambia esta relación transformando a la armonía en una estructura secundaria y, al mismo tiempo, utiliza y transforma el sistema tonal, originariamente un sistema de colonización y conquista heredado de Europa- como un signo de protesta contra el también sistema atonal europeo.

En esta sección se han destacado algunos de los elementos que forman parte de la voz musical de Miguel del Águila, quien se ha mantenido fiel a su credo como artista. Aunque en la superficie de su música no se sienta su postura de protesta, cuando analizamos y relacionamos la vida del compositor con sus obras, estos componentes comienzan a surgir del texto musical.

La sexualidad y su música: Miguel del Águila en sus propias palabras

En esta conversación, hablamos de cómo se relaciona su música y vida con su orientación sexual o viceversa; sobre la discriminación por ser miembro de la comunidad LGBTQ, sobre la sexualidad como tabú en la sociedad, y, en general, sobre las conexiones entre la sexualidad y la música, dentro del canon de la música de concierto occidental.

Miguel del Águila comparte la siguiente reflexión:

Creo que mi orientación sexual ha determinado algunos aspectos de mi música e incluso de mi ser como músico. Probablemente, el alto individualismo al escribir la música que viene de mi corazón, al

contrario de la música que la mayoría de los contemporáneos escribe. Ésta viene de una conciencia de ser diferente a las demás personas, y desde que era un niño, sabía que lo que hace y piensa el resto del mundo, no es la única verdad o realidad. La discriminación comienza en la infancia con comentarios aparentemente inofensivos de aquellos que nos culpan por ser diferentes y muchos idiomas tienen varias palabras ofensivas para denominar "gay" que se utilizan constantemente como insultos. Los niños *gays* crecen escuchando estas palabras y aprenden desde el principio que una gran parte de lo que son, no es aceptada por la sociedad, ni siquiera por sus seres queridos. Por supuesto, las cosas han cambiado desde los años 60, pero yo estaba creciendo en ese entonces. En muchos países esto todavía sigue siendo un crimen; por lo tanto, aún tenemos un largo camino por recorrer para acabar con la discriminación en este ámbito. Asimismo, durante los años difíciles de la adolescencia, la música me proporcionó un lugar seguro para escapar y lidiar con el estrés de ser diferente. Esto me permitió dedicar mucho tiempo a mi música y aprendí a vivir en esa "zona" rodeada por ésta. Creo que también hay una sensibilidad especial que los artistas *gays* tienen debido a su psicología y a su forma distinta de desarrollo.

Durante la mayor parte de mi vida, éste fue un tema tabú; así que me siento feliz de que ahora la gente pueda hablar libremente sobre la homosexualidad. No creo que la sociedad esté obsesionada con el tema, ya que todavía hay un largo camino por recorrer para que la comunidad LGBTQ sea reconocida y acreditada a lo largo de la historia. Creo que, a través de la historia, la comunidad LGBTQ ha sido una de las comunidades más discriminadas y es irónico que tantos artistas *gays* han enriquecido nuestra cultura y civilización durante miles de años. Por ejemplo, todos los regímenes tiránicos se dirigen primero a los que son diferentes y a menudo las primeras víctimas fueron los *gays*. De la Alemania Nazi a la Guerra Sucia que sufrí en Uruguay y Argentina, los *gays* fueron atacados, torturados y asesinados con impunidad.

Para concluir por el momento, pienso que hay una conexión entre la música y el tejido psicológico de una persona *gay*. Al igual que existe entre ser zurdo y la música. Creo que también hay una sensibilidad especial que los artistas *gays* tienen debido a su psicología y a su forma distinta de desarrollo. Puede tener que ver con la capacidad de trabajar en abstracto, para crear cosas que no existen por necesidad de embellecer y complementar la realidad. También el aislamiento y la clandestinidad que muchas personas homosexuales se vieron obligados a vivir les permitió tener más tiempo para crear su propio mundo y dedicarlo a su arte.

Esta sección introduce un elemento que debe ser considerado en la música de Miguel del Águila, debido a que la sexualidad es un elemento de creación sublimado o no en sus obras musicales, y no es el único.



Ejemplo n° 2: Miguel del Águila en el Teatro Solís de Montevideo.
Fuente: Archivo de Miguel del Águila.

Conclusión

Las obras de Miguel del Águila se interpretan en todo el mundo por destacados solistas, grupos de música de cámara y orquestas, y son un producto cultural del contexto histórico y personal del artista. Del Águila ha demostrado ser proactivo y participativo en las decisiones estéticas de sus obras, y no un simple organizador de notas dentro de un sistema musical, de acuerdo al sistema de moda, sino como un artista que es un emprendedor abriendo un espacio para su creación. De la misma forma, hay que destacar el hecho de colocar las emociones y la tonalidad, en una época de vanguardia racional y experimentalismo sónico, como elementos de innovación, construcción y resistencia cultural. Igualmente, para Miguel del Águila, la identidad juega un rol en la creación, sin ningún ánimo de llevar puesta una etiqueta, sino todo lo contrario, es un elemento de revitalización de su lenguaje y narrativa. Aunque todavía hay mucho más que explorar en su música, las obras de Miguel del Águila representan una contribución sólida a la música de concierto del continente americano para el mundo.

REFLECTIONS ON A CONVERSATION WITH COMPOSER MIGUEL DEL ÁGUILA¹

Introduction

Purity or authenticity in culture is a conceptual construction. It not only does not exist but antagonistic elements always nourish culture with the intention of regenerating and exchanging. That is why, even though Western art music generates a public perception of being a cultural product unique to Europe, whose one-dimensional aesthetic is “assimilated and copied” by the periphery (e.g., the American continent), the truth shows that this discourse is distorted and not precise. A group of composers from the American continent have demonstrated autonomy and individual capacity in the creation of music works, where modern techniques of composition have been mixed with their cultures and life experiences, generating different musical texts within this tradition.

Miguel del Águila (Montevideo/Uruguay, 1957) is one of the foremost contemporary composers of the American continent, whose music reflects the syncretism and cosmopolitanism of several cultural traditions, in his works: *Hexen* (Witches) op. 16, *Toccata* op. 28, *The Fall of Cuzco* op. 99, *Caribeña* op. 105 and others. First, this brief article analyzes the multicultural environment in which Miguel del Águila was raised in Montevideo, to understand the socio-cultural impact that this environment had on the composer and his music. Second, it considers the political context of Uruguay during the period of the Dirty War (ca. 1969-1983) within the framework of the Cold War (1947-1991), to explain how this situation becomes an element of change and creation in the life of the composer. Third, the article orbits around the development of the composer’s identity consciousness on his residence in the United States and Europe. Fourth, it examines some structural elements in his works, such as dance, nostalgia, the history of the American continent and the rhythmic. Finally, the article gives space to the composer to express and share briefly, and in his own words, the relationship between his sexual orientation (gay) and his music. This article intends to establish the basis for future research on the music of Miguel del Águila, as well as demonstrate the fact that composers of the American continent continue to revitalize Western art music and its canon with its culture.

¹ A petición del autor, se ha incluido la versión en inglés del presente artículo.

Early years in Montevideo

Uruguayan music has a diversity of sources including the music of the Tupí-Guaraní and Chaná-Charrúas indigenous populations, the Oriental Missions, the dances and songs of the La Plata River region and the northern region, the old European songs, and the dances of the slaves of West Africa. Uruguay, because of its geographical location since its foundation as a nation-state, shares a cultural transnationalism with Argentina, Brazil, and Paraguay.² During the twentieth century, its capital Montevideo was known as a cosmopolitan city, a space in which modernity meets tradition to produce new cultural meanings. Its theaters, bookstores, cafés, and streets, rather than places of entertainment, are socio-cultural institutions that generate aesthetic-intellectual debates and autochthonous cultural manifestations. In other words, this space molds all types of artists within a hybrid and multicultural context, including at least three of the most remarkable, but not the only, cultures that make up the idiosyncrasies in Latin America: indigenous, African and European.³

Miguel del Águila (1957) was born into a middle-class family, whose parents emphasized and facilitated their children's access to culture and Culture.⁴ The composer recalls that music was an activity in his daily life, whether playing with his brothers with imaginary orchestras performing music, composing music, dancing at family gatherings or having memories of his father singing and

² I would like to thank Miguel del Águila and his family for having me at their home to do the interviews, as well as expressing my deep gratitude to the GRAMMY Latino Cultural Foundation for their scholarship (2016) to support the research project on the life and work of a group of Latin American composers in the United States. I would also like to thank Mr. Raúl Pessina for his suggestions in this text. See Lauro Ayestarán (1949). "La música indígena en el Uruguay", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, año III, n° 4, xii, Montevideo, pp. 239-282, and Lauro Ayestarán (1957). "Esquema de nuestra realidad folklórica", *Marcha*, año XVIII, n° 848, 25-i, Montevideo, Uruguay, pp. 18-19. Concerning the Uruguayan concert music, one can read, for example, the texts of Carlos A. Herrera (1946). "El Canto Uruguayo en la música de Broqua and Cluzeau-Mortet" *Revista Musical*, Universidad de Chile, pp. 19-26 and Editorial, (1973) "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay", *Revista Musical Chilena*, 27 (123-1), p. 79. See, for example, the chapters and the book dealing with the Uruguayan concert music by Susana Salgado (1980). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, A. Monteverde y Cía., Montevideo, and Gerard Béhague, (1979). *Music in Latin America: An Introduction*, Prentice Hall History of Music Series, New Jersey.

³ For example, I would like to mention some of the known artists: the painter Carlos Páez Vilaró (1923-2014), the poets / writers Juan Carlos Onetti (1909-1994), Mario Benedetti (1920-2009) and the tango composer Gerardo Hernán Matos Rodríguez (1897-1948) author of the famous and controversial song "La Cumparsita" (1916). In addition, Montevideo hosted the Inter-American Institute of Music (1938-1946) founded by the eminent musicologist Francisco Curt Lange (1903-1997), which published the *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM) to promote the musical texts, articles of American musicology and the ideal of Musical Americanism. See the article by Luis Merino Montero (1998). "Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción", *Revista musical chilena*, 52 (189), pp. 9-36.

⁴ Cultural theorists now distinguish between the words culture and Culture. Although they seem the same, the first is objective and refers to cultural products. The second is subjective and refers to values and knowledge shared by a community. Visit the composer's web-site to access his extended biography (accessed 26 March 2016): <http://www.migueldelaguila.com/biography.html>

playing the violin every day.⁵ Regarding this last experience, del Águila comments on the musical vocation of his father:

My father was just beginning to play the violin professionally when the new “Talkies” movies started showing up in theaters. Then they dismantled the film orchestras, causing the unemployment of many musicians in Montevideo. My father, discouraged, sought other occupations and never continued his career as a musician (violinist). Among his many occupations was a hairdresser, had business in Montevideo and was, in the United States, Assistant Professor of electronics.⁶

According to the composer, he inherited the inclination towards harmony from his father. And from his mother, he obtained the passion for two other elements that became structures of his musical discourse: dance and rhythm.⁷ The composer, likewise, tried several musical instruments, before arriving at the piano.⁸ His relationship with the violin was a torment, and he recalls the words of his parents, “No, you have to learn an instrument that will at least allow you to find a job in an orchestra.”⁹ The violin represented to him a patriarchal figure of authority. On the other hand, del Águila says of the piano: “... I was just fascinated by the piano and all those black and white keys... I can only compare it to the sexual desire of an adult. I just felt something.”¹⁰ Regarding composition, nowadays del Águila reflects on his classes in Montevideo:

It is not about composition, but about techniques of musical composition, which is not the same. Composition cannot be taught... it's like poetry, you have words, metrics, genres, but it does not mean that you can create true poetry.¹¹

Undoubtedly, this differentiation is crucial for a creator, since this will determine the negotiations as a composer in the construction of his works. Simultaneously, another significant experience for him was the street; specifically, the *comparsas* of Candombe in “white” Montevideo.

⁵ The composer shares during an interview with Josef Woodard (1993) for *Los Angeles Times* that: “His father [Miguel del Águila Sr. (1915-1999)], a violinist, bequeathed his love of music to his son. After briefly studying clarinet and violin, he decided on the piano, studying with the intention of being a concert pianist.” See Joseph Woodard, “PROFILE / MIGUEL DEL AGUILA]: Composer Harmonizes His Identity Through Music”, *Los Angeles Times*, May 27, 1993 (accessed 26 March 2016): http://articles.latimes.com/1993-05-27/news/vl-40325_1_miguel-del-aguila.

⁶ Interview with author, 2016.

⁷ Interview, 2016.

⁸ Miguel del Águila studied piano in Montevideo with María Herminia Laguarda. See Donna Granata, “One Man's Voice.” *Ventana: Fine Living in Ventura County/Monthly*: (accessed 26 March 2016): <http://www.ventanamonthly.com/article.php?id=394&IssueNum=39>. See Interview, 2016.

⁹ Granata, 2009.

¹⁰ Granata, 2009.

¹¹ Interview, 2016.

About this cultural manifestation with a cultural root different from the Eurocentric that groups of immigrants of this continent have taken to Montevideo, Miguel del Águila says:

My brothers, friends and I used to go to the streets to listen to the Candombe groups. The poignant sound of percussion instruments and rhythms ever since have been in my musical world. For me, the rhythm is on the same level as the harmony or even more important! It is one of the reasons why rhythm plays a significant role in my music works.¹²

The composer's experiences recall some of John Blacking's ideas, which note that music is a human process influenced by cultural and social practices.¹³ Music is a shared social experience - simultaneously individual and community - in which all people are musical. As a process and human socio-cultural product, music incorporates a series of behaviors in which society organizes the sound order, and this learned behavior is one of its foundations in oral and written musical cultures.¹⁴

The Effects of the Cold War at Home

The Cold War (ca. 1947-1991) arrived in Latin America, in the same way, that it reached other continents of the planet. It became a projection of the ideological and systemic conflict between the United States and the Soviet Union to the whole world and materialized regarding war and Manichean conflicts between internal actors or institutions in the system: guerrilla versus military; unions versus corporations, intellectuals versus *status quo*.

In the American continent, the Soviet Union began to use its propaganda machinery, as well as its ally satellite Cuba, to export communist ideology on the continent.¹⁵ This process gained acceptance among middle-class and educated citizens who resented America's aggressive foreign policy toward Latin America during the last decade of the nineteenth century and the twentieth

¹² Interview, 2016.

¹³ Also, this attitude towards musical creation will arise during the residence of the composer in Vienna. Del Águila says: "I paid my studies there working at the Vienna State Opera, first as an extra and then accompanying singers privately. Here I met the greatest singers, dancers, musicians and directors of our times ...every night! I learned more by observing these people than by writing fugues at the Hochschule. I had a few good teachers there who inspired me, but in general the curriculum was boring and outdated. Learning to write second species counterpoint, and to copy Palestrina has absolutely nothing to do with learning to be a composer. See Dina Mukhamedzyanova, "Miguel Del Águila: 'write the music that comes from your heart without caring about what's fashionable or what the rest of the world thinks you should be writing,'" *Music of Russia*, 2012 (accessed 26 March 2016): <http://eng.music-gazeta.com/article/3882//>.

¹⁴ John Blacking (1973). *How Musical Is Man?* University of Washington Press, Seattle, WA.

¹⁵ Communism is a theoretical utopia and has never existed. What has actually happened has been the establishment of a State Capitalism by an ideological elite that benefits the rest of the population, enslaved by a severe repressive system.

century.¹⁶ From this time on, the Latin American continent called for a change in US foreign policy, owing to its interventionist and neo-colonialist status according to the guidelines of the Monroe Doctrine (1823) and Colorario Roosevelt (1902-03).¹⁷ The United States, despite previous efforts such as the Inter-American Conferences (1901-1938), the Good Neighbor Policy (1933-1945) and the Alliance for Progress (1961-1970), the lack of concrete achievements of these plans in Central and South America, forced the country, especially the Republican governments during the Cold War period, to use the Central Intelligence Agency (CIA) to achieve “results” in the fight against communism in the region¹⁸.

The Operation Condor (ca. 1969-1985) based on the National Security Doctrine was a strategy aimed at eliminating communists or socialists in Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay, Brazil, and Bolivia. The violence of the Dirty War (ca. 1969-1983) became more evident with repression and censorship around 1973, changing the lives of thousands of families, including that of Miguel del Águila¹⁹. The composer recalled the negative emotional and psychological impact on the population: “It brings me powerful feelings for talking about this chapter of my life,” and continues saying:

¹⁶ For example, a book that portrays this feeling is José Rodó's *Ariel* (1900), which has influenced reinforcing that animosity towards the United States and its cultural values. Another famous book, *The Open Veins of Latin America* (1971), was casually written by the Uruguayan Eduardo Galeano to denounce colonialist practices in Latin America. The U.S. government, especially the Republican party, have made blatant mistakes in foreign policy, funding practices opposed to democracy such as coups and dictatorships. See Demetrio Boesner (1996). *Relaciones Internacionales de América Latina: Breve Historia*. Editorial Nueva Sociedad, Caracas.

¹⁷ This is a list of US military interventions from 1898 to 1924: Puerto Rico (1898), Panama (1903), Cuba (1898-1902, 1905-1909, 1917-1921), Haiti (1915-1934), Mexico (1914 -1916), Nicaragua (1909, 1912-1925, 1927-1932) and the Dominican Republic (1916-1924). See Boesner, 1996.

¹⁸ For example, the Inter-American Conferences met in Mexico (1901), Rio de Janeiro (1906), Buenos Aires (1910), Santiago (1923), Havana (1928), Montevideo (1933) and Lima (1938). See Boesner, 1996.

¹⁹ Miguel explains during an interview that: “In 1973, the military coup took place. It was a bit like Nazi Germany: either you left, or you didn't know what would happen to you. ... People started leaving in droves. There was this famous graffiti writing on the port of Montevideo that said, “The last one to leave, turn the lights off.” ... My parents were against militarism, so they decided to leave to the United States ... Their plans were to be here and in about six months get us from Uruguay. ... My older brother, myself, and my two younger brothers. I was fifteen when my parents left. We thought, “Oh, we can do this for six months.” The problem was that suddenly things got much worse; the dirty war really exploded, and so they couldn't come back and we couldn't leave. Six months turned into four years, and during those four years I was pretty much my brothers' parent. ... Finally, when I was twenty, I came to America. I returned my brothers to my parents and said, “That's it. Goodbye. I'm going to live my life now.” See Granata, 2009. The composer also expresses in another interview the following: “As I left Uruguay, escaping a fascist militaristic dictatorship, it's hard to speculate on what my life would have been there, I could very well have been dead for 35 years now as the government killed thousands during the infamous ‘Dirty War.’” See Mukhamedzyanova, 2012, and George Philip (1984). “Autoritarismo militar en América del Sur: Brasil, Chile, Uruguay y Argentina”, *Foro Internacional*, vol. 25, N° 1 (97) (Jul. - Sep.), pp. 57-76.

My parents were progressive, and the government saw it as dangerous. They arrived home to try to find evidence, for example, books with some socialist or communist content. Another aspect was the disappearance of people, who [we] never saw again or the psychological torture that the civilian population had to endure or the fear of being denounced. During this period, too, the country's economy - managed by the military - began to turn into a disaster. Inflation increased, and wages were not enough to support families. Then, in 1974, my parents went to the United States--ironically the country that financed the Dirty War with the CIA--to visit my stepbrothers and decided to stay hoping to bring us in a short time. However, as a result of the internal policies of the military government, we met four years later, when my mother, with her new American citizenship, was able to go to Uruguay to pick us up.²⁰

Politics can alter, among many things, the creative agents of cultural production and its environment. Miguel del Águila decided to capitalize on his potential and create opportunities for his music. Then, he leaves Uruguay, ironically for the United States, to join his family when the dictatorship lets him leave the southern country. This context has been controversial for the life and identity of the composer since he was emigrating to the country whose administrations were financing the Dirty War in Uruguay, as well as in other Latin American countries. However, the combination of migrating together with the internal context of North American and Austrian societies will give the composer new paradigms for the creation and consolidation of his identity.

Cosmopolitanism as a process of consolidation of identity

In the United States, Miguel del Águila enrolled in the Conservatory of Music of San Francisco. It was not clear to him which role he would most deeply nurture professionally: composer or concert pianist²¹. After graduating in progressive San Francisco, he decided to move to conservative Vienna/Austria, where finally the crisis of artistic identity composer/pianist resolves in favor of composition.²²

Immigration and its continuous process of transculturation become elements for musical change, and this process of cultural permutation began to emerge in his music. Nevertheless, this

²⁰ Interview, 2016.

²¹ The composer comments: "Despite the composition of the faculty in the Conservatory there were figures like the composer John Adams (1947). I was more attached to the instrument; however, I benefited from the cultural life of the city, not only its symphony room, opera or ballet, but Hippie culture in the streets during that time!" See Interview. At the same time, the composer says: "I always felt like a composer. I never felt like a pianist...Even as a kid, I wanted to be like Chopin or Lizst. My distinction between a pianist and composer wasn't very clear." See Woodard, 1993.

²² Del Águila says about "that important step to leave the piano. If you are trained as a pianist, that is difficult. I was practicing five or six hours every day, and the day I didn't practice I would feel very guilty. To change studies is like deciding tomorrow that you'll change your family and friends." See Woodard, 1993.

generated aesthetic tension with his composition professors at the Hochschule für Musik and Konservatorium in Vienna, whose orientation tended to be more expressionist.²³

In Vienna, as one of the capitals of Eurocentric music, mainly aimed at preserving music from what modern taxonomy calls the Classical period and the Romantic period, the composer initiated an internal and external negotiation of his musical style and identity.²⁴

Del Águila generates this process to try to balance and cohabit with both worlds. As Uruguayan says he “knew the name of the streets of Vienna or Paris, before being there.” With this thought, we can intuit that the composer reflects indirectly the fact that Europe was an important cultural reference for him.²⁵ But, this experience turns out to be a turning point in his career, because, at the same time, it made him reconsider his identity as a member of the Uruguayan and Latin American diaspora and as cosmopolitan citizen. The composer comments:

I think having assimilated many different cultures as I emigrated helped me learn more about myself and who I really am and gave me a wider perspective of my music and my goal in life and as a composer. Politically, it made me very vigilant of governments and their power over people.²⁶

As a result of this crisis of identity, del Águila begins to return to his roots and says: “I started playing all that South American culture, which I grew up with. It was filtered and idealized--only the good things came through. It was a subconscious process.”²⁷ In this city, once again, real life experiences transformed the learning processes for the composer and his music. Del Aguila, who represents himself as “non-analytical and emotional.” He shares with his fellow composers the idea, “Do your work as if nobody is watching and write the music that comes from your heart without caring about what's fashionable or what the rest of the world thinks you should be writing?” In Vienna he felt the weight of the European tradition and its emphasis on rationality. It was difficult

²³ These aesthetic and symbolic changes are beginning to be heard in works of this period, such as the last movement of his *Piano sonata* No.1 Op.15 (1987), *Hexen* Op.16 (1987) or *Toccata* Op.23 (1988) for solo piano. In the same way, the titles of the works begin to change in this period. For example, the titles were originally in English or German, and then begin to emerge in Spanish.

²⁴ Some historians of western concert music have grouped and denominated as First and Second School of Vienna: First School (Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart and Ludwig van Beethoven) and Second School (Arnold Schönberg, Alban Berg and Anton Weber). Likewise, this city is one of the "cradles" of modern Musicology and its related fields.

²⁵ Interview, 2016. See also in connection with this connection with Europe, for example, in the article by Gustavo Becerra-Schmidt (1972). “Modern Music South of the Rio Grande/ La musique moderne au sud du Rio Grande/Moderne Musik südlich des Rio Grande”. *The World of Music*, Vol. 14, No. 1, pp. 5-6.

²⁶ Mukhamedzynova, 2012

²⁷ See Woodard. 1993; Mukhamedzynova, 2012

for him to be part of that cultural, musical and aesthetic system, especially “in times of absolute tyranny of dodecaphony and experimental music.”²⁸ In 1992, Miguel del Águila returned to the United States after his European stay and stated:

Music made my identity stronger as an American. When you hear my music, you know I'm not European... I'm an American, and I feel that this is my country, but I don't feel that there are two or three Americas ²⁹.

The return to the United States, within this personal and artistic journey, symbolizes, not only the resolution of his identity crisis, but also a turning point in maturity as creator. The fact of changing residence is a symbol of seeking a society that allows him to express his true "I" as a composer.



Fig. n° 1: Miguel del Águila with his colleague Gunther Schuller (1925-2015).
Source: Archive of Miguel del Águila.

Some Structural Elements in His Music

²⁸ See Woodard. 1993; Interview, 2016.

²⁹ Woodard, 1993.

Perceptions create false realities or myths. In the case of music, the logic is that it is constituted only by notes emanating from the composer or the interpreter within the frame of a "pure" musical system. Nonetheless, having as a structural element the absence of sound (silence), music is also built on extra-musical, social and cultural elements. For del Águila, nostalgia, for example, is an emotional and intellectual construction on which to write music. It is about the evocation and representation of what no longer exists, such as emotions, places, people, customs, sounds, flavors, among other characteristics, to relive the experience. Because of this, modern psychology does not regard nostalgia as a negative element, on the contrary, rather as a positive one, which encourages creativity and continuity.³⁰ A work like *Caribeña* op. 105 (2012) evokes the lounge music of a large Caribbean music orchestra with the intention of transporting the audience, depending on the cultural reference, with the traditional rhythms, harmonies, and orchestration of this type of combo.³¹ References to nostalgia and the salon also emerge in his work *Concierto en Tango* op. 110-A (2014) and mixed with a diversity of epochs and other mestizo musical genres representing another characteristic of the style and cultural world of the composer.³²

Another feature in his music is to use tonality as a symbol of autonomy and differentiation, and dissonances as a color or ornament. In this, del Águila stands alongside composers like Leonard Bernstein (1918-1990) and Astor Piazzolla (1921-1992). He knew and admired them because they knew how to maintain their independent aesthetic positions as composers and did not reduce them as an appendix of the tendencies that juxtapose the technique on the music that, in fact, they want to represent.³³ At the same time, del Águila confirms the thesis of autonomy regarding the criteria of

³⁰ See, Constantine Sedikides, et al. (2015). "Nostalgia counteracts self-discontinuity and restores self-continuity", *European Journal of Social Psychology*, pp. 52–61, and Wijnand van Tilburg, et al., (2015). "The mnemonic muse: Nostalgia fosters creativity through openness to experience", *Journal of Experimental Social Psychology*, 59, pp. 1-7.

³¹ See the description of the work on the composer's website, in the "Program Notes" section (accessed 26 March 2016): <http://www.migueldelaguila.com/program-notes.html>.

³² The composer says: "While most people associate Tango with the 1920s' Valentino films or the *Tango Nuevo* of Piazzolla, to many of us who grew up in Montevideo or Buenos Aires in the 50s and 60s, Tango has a very different connotation. It is associated with childhood memories of happy and prosperous times and with happy family gatherings where we as children often just enjoyed watching everyone dance. In that context, Tango carries a special nostalgia from that time and place in a society that no longer exists. Those were the times before the economic collapse of the 70s and the horrors of the 'Guerra Sucia' of the military dictatorships that followed. The imagery of these events is portrayed within the music of *Concierto en Tango*. "Rather than limiting myself to this style, I also included idioms from earlier Tango styles, including the 19th century Spanish Tango-Habanera, the Brazilian Tango/Maxixe, and the early Milongas of the late 19th and early 20th centuries, in which the African influence was still evident in its syncopations and fast beat. See the description of the work on the composer's website, in the "Program Notes" section (accessed 26 March 2016): <http://www.migueldelaguila.com/program-notes.html>.

³³ Interview, 2016.

creation, in which culture generates the core of the content of the work, and then uses the technique for the creation and development of the narrative. Therefore, this thesis simultaneously deconstructs the traditional notion of Western art music, in which the composer is a “genius” who has no relation to his historical-cultural environment, and who composes and creates works thanks to inspiration. Instead, for Miguel del Águila, a part of his creative philosophy assumes and defends that the musical creation is part of the people and their life, transcending the conventions or axioms of the academy.

As a result of his life experiences and his artistic philosophy, del Águila seeks to generate its countercurrent by emphasizing emotions as an element to build his works and as an element of resistance to the precept of pure rationality or dissociation with the social environment and culture that also participates in the creation of works of art. At the same time, the composer expresses his rebelliousness to the tradition in Western art music, reversing the hierarchy that positions the rhythm as the element of the base and harmony in the superstructure, understanding that traditionally places its emphasis on harmony as a symbol of progress and civilization. Therefore, del Águila changes this relationship by transforming harmony into a secondary structure and, at the same time, uses and alters the tonal system, initially a system of colonization and conquest inherited from Europe, as a sign of protest against the atonal European system.

This section has highlighted some of the elements that form part of the musical voice of Miguel del Águila, who has remained faithful to his credo as an artist. Although on the surface of his music he does not feel his stance of protest, when we analyze and relate the life of the composer with his works, these components begin to emerge from the musical text.

Sexuality and Its Music: Miguel del Águila in His Own Words

In this conversation, we talk about how one’s music and life relate to sexual orientation or vice versa. On discrimination as a member of the LGBTQ community, on sexuality as taboo in society, and, in general, on the connections between sexuality and music, within the canon of Western concert music, Miguel del Águila shares the following reflection:

I think my sexual orientation has determined some aspects of my music and even of my being as a musician. Probably the high individualism when writing the music that comes from my heart, unlike the music that most of the contemporaries write. It originates from a consciousness of being different from other people, and since I was a child, I knew that what the rest of the world does and thinks is not the only truth or reality. Discrimination begins in childhood with seemingly harmless

comments from those who blame us for being different, and many languages have several offensive words to call "gay" that is used consistently as insults. Gay children grow up listening to these words and learn from the beginning that a significant part of what they are is not accepted by society, not even by their loved ones. Of course, things have changed since the 60s, but I was growing back then. In many countries, this is still a crime; therefore, we still have a long way to go to end discrimination in this area. Also, during the difficult years of adolescence, music provided me with a safe place to escape and deal with the stress of being different. It allowed me to dedicate a lot of time to my music and I learned to live in that "zone" surrounded by it. I think there is also a particular sensitivity that gay artists have because of their psychology and their different form of development.

For most of my life, this was a taboo subject; therefore, I'm happy that people can now talk freely about homosexuality. I do not think society is obsessed with the issue, as there is still a long way to go for the LGBTQ community to be recognized and credited throughout history. I think that throughout history, the LGBTQ community has been one of the most discriminated communities and it is ironic that so many gay artists have enriched our culture and civilization for thousands of years. For example, all tyrannical regimes are addressed first to those who are different and often the first victims were gays. From Nazi Germany to the Dirty War I suffered in Uruguay and Argentina, gays were attacked, tortured and killed with impunity.

To conclude for the moment, I think there is a connection between the music and the psychological fabric of a gay person. Just like there is between left-handed and music. I believe there is also an unusual sensitivity that gay artists have because of their psychology and their distinctive form of development. It may have to do with the ability to work in the abstract, to create things that do not exist because of the need to embellish and complement reality. Also, the isolation and clandestinity that many homosexual people were forced to live allowed them to have more time to create their world and dedicate it to their art.

This section introduces an element that must be considered in the music of Miguel del Águila because sexuality is a part of creation sublimated or not in his musical works, and is not the only one.



Fig. n° 2: Miguel del Águila at the Teatro Solís in Montevideo.
Source: Archive of Miguel del Águila.

Conclusion

The works of Miguel del Águila are performed throughout the world by prominent soloists, chamber music groups, and orchestras, and are cultural products of the artist's historical and personal context. Del Águila has proven to be proactive and participatory in the aesthetic decisions of his works, and not an organizer of notes within a musical system, according to the fashion system, but as an artist who is an entrepreneur opening a space for his creation. In the same way, it is necessary to emphasize the fact of placing emotions and tonality, in an era of intellectual vanguard and sonic experimentalism, as elements of innovation, construction, and cultural resistance. Likewise, for Miguel del Águila, identity plays a role in creation, with no intention of carrying a label, but rather the opposite; it is an element of the revitalization of its language and narrative. Although there is still much more to explore in his music, the works of Miguel del Águila represent a solid contribution to the concert music of the American continent for the world.

Referencias/References

Águila, Miguel del. (accessed 26 March 2016): <http://www.migueldelaguila.com/biography.html>.

Ayestarán, Lauro (1949). "La música indígena en el Uruguay." *Revista de la Facultad de Humanidades Ciencias*, año III, n° 4, xii, Montevideo, Uruguay, pp. 239-282.

_____ (1957). "Esquema de nuestra realidad folklórica." *Marcha*, año XVIII, n° 848, 25-i, Montevideo, Uruguay, pp. 18-19.

Gustavo Becerra-Schmidt. (1972). "Modern Music South of the Rio Grande/ La musique moderne au sud du Rio Grande/Moderne Musik südlich des Rio Grande". *The World of Music*, Vol. 14, No. 1, pp. 3-29.

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

Blacking, John (1973). *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press. Seattle, WA.

Boesner, Demetrio (1996). *Relaciones Internacionales de América Latina: Breve Historia*. Editorial Nueva Sociedad, Caracas.

Sedikides, Constantine, et al. (2015) "Nostalgia counteracts self-discontinuity and restores self-continuity". *European Journal of Social Psychology*, pp. 52–61.

- Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (accessed 26 March 2016): <http://www.cdm.gub.uy/>
- Editorial, C. Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay (1973). *Revista Musical Chilena*, 27 (123-1), p. 79.
- Carlos A. Herrera (1946). “El canto uruguayo, en la música de Broqua y Cluzeau-Mortel” *Revista Musical Chilena*, [S.l.], v. 2, n. 14, pp. 19-26.
- Merino Montero, Luis (1998). “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista musical chilena*, 52 (189), pp. 9-36.
- Philip, George (1984). “Autoritarismo militar en América del Sur: Brasil, Chile, Uruguay y Argentina”. *Foro Internacional*, Vol. 25, No. 1 (97) (Jul. - Sep.), pp. 57-76.
- Salgado, Susana (1980). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. A. Monteverde y Cía., Montevideo.
- Van Tilburg, Wijnand et al. (2015). “The mnemonic muse: Nostalgia fosters creativity through openness to experience”. *Journal of Experimental Social Psychology*, 59, pp. 1-7.

Entrevistas/Interviews

With the composer in Camarillo, California during november in 2016.

- Woodard, Joseph (1993). “PROFILE / MIGUEL DEL AGUILA: Composer Harmonizes His Identity Through Music”, (accessed 26 March 2016): http://articles.latimes.com/1993-05-27/news/vl-40325_1_miguel-del-aguila
- Mukhamedzynova, Dina (2012). “Miguel Del Águila: ‘write the music that comes from your heart without caring about what's fashionable or what the rest of the world thinks you should be writing’”. *Music of Russia* (accessed 26 March 2016): <http://eng.music-gazeta.com/article/3882//>
- Granata, Donna (2009). “One Man's Voice.” *Ventana* (accessed 26 March 2016): <http://www.ventanamonthly.com/article.php?id=394&IssueNum=39>