# Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966

**Hernán Gabriel Vázquez**
**Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"**
**vazquez70@gmail.com**

## Resumen

Los festivales realizados entre 1954 y 1966 en Caracas, Montevideo y Washington resaltaron en sus enunciados el carácter latinoamericano o interamericano de su convocatoria. Al prestar atención a los repertorios, invitados, organizadores y actividades circundantes a los festivales, dichas categorías geográficas se desdibujan, pues es posible encontrar asociaciones, vínculos y regularidades que señalan tanto tendencias estéticas como estrategias de vinculación regional. Se indaga en las conexiones y asociaciones resultantes durante el desarrollo de los festivales de música con el fin de detectar las tensiones entre los discursos, las acciones y las creaciones musicales en tanto índices de posicionamientos estéticos. Mediante un acercamiento sociológico, basado en los postulados de la teoría del actor-red y herramientas historiográficas se presentan las relaciones entre los vínculos interpersonales, intereses estratégicos, instituciones y obras musicales (en tanto actores no-humanos) para dar cuenta de las alianzas o interferencias que posibilitaron el sustento o estímulo de la creación musical de esos años en la región. Las conclusiones a las que se arriba –la injerencia de ciertos actores como mediadores fundamentales ante determinadas controversias– se basan en fuentes provenientes de repositorios localizados en los Estados Unidos, Uruguay y Argentina.

Palabras clave: actor-red, música latinoamericana, interamericano, Guillermo Espinosa, Domingo Santa Cruz, Inocente Palacios.

## Associations, disputes and international networks. The management of the music festivals in Caracas, Montevideo, and Washington between 1954 and 1966

## Abstract

The festivals held between 1954 and 1966 in Caracas, Montevideo, and Washington highlighted in their statements the Latin American or Inter-American character of their convocation. When paying attention to the repertoires, guests, organizers, and festivals' activities, these geographical categories get blurred since it is possible to find associations, links, and regularities that indicate both aesthetic trends and regional linkage strategies. The connections and associations resulting from the development of music festivals are investigated to detect the tensions between discourses, actions, and musical creations as indexes of aesthetic positioning. Through a sociological approach based on the Actor-Network Theory and historiographic tools, this article studies the relationships between interpersonal

Fecha de recepción: 09-09-2021/ Fecha de aceptación: 01-03-2022

links, strategic interests, institutions, and musical works (as non-human actors). In doing so, it accounts for the alliances or interferences that made possible the sustenance or stimulation of the musical creation during those years. The conclusions reached (the interference of certain actors as fundamental mediators in some key controversies) are based on sources from repositories located in the United States, Uruguay, and Argentina.

Keywords: actor-network, Latin American music, Inter-American, Guillermo Espinosa, Domingo Santa Cruz, Inocente Palacios.

## Introducción[1]

Entre 1954 y 1966 se realizó una serie de conciertos sinfónicos y de cámara donde compositores e intérpretes de todo el continente americano compartieron un tiempo y espacio en común. Durante poco más de una década, los festivales de música desarrollados en las ciudades de Caracas, Montevideo y Washington concentraron la atención de gran parte de los compositores del continente, así como una porción de los medios de comunicación masiva de ese tiempo. Por definición, estos festivales permitieron un punto de encuentro para el establecimiento o fortalecimiento de redes interpersonales. La cuestión es que estos eventos se produjeron en una época en que gran parte del planeta era sometido a una tracción que impulsaba a los Estados y a los individuos a tomar una posición o a realizar equilibrios sobre la tensa cuerda de la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En el plano regional, la Revolución cubana de 1959 aumentó la tensión entre las grandes potencias para posicionarse ante las naciones latinoamericanas. Sobre esta situación general, los encuentros utópicamente apacibles desarrollados en los Festivales de Música de Caracas, Montevideo y Washington cambian de aspecto según nos acerquemos o alejemos de ellos. Desde cerca, podremos tomar contacto con las coincidencias y enfrentamientos estéticos e ideológicos, mientras que al tomar distancia comenzamos a encontrar una serie de situaciones satélites a los festivales que desdibujan o perfilan las aristas de los agentes que interactuaron en esos tiempos.

A lo largo de este artículo se abordará el estudio de las asociaciones y las controversias producidas en torno a las actividades desarrolladas en los Festivales de Música de Caracas, Montevideo y Washington realizados entre 1954 y 1966. El recorte temporal limita con la realización del primer y el tercer festival de Caracas, dado que los eventos analizados aquí tuvieron lugar entre esos dos hechos. Los festivales de Caracas se interrumpieron luego de 1966 y fueron retomados recién en 1990 con el Festival Latinoamericano de Música, bajo la dirección artística del compositor y director Alfredo Rugeles y la dirección ejecutiva de la compositora Diana Arismendi.[2] Por su parte, los festivales de Montevideo no tuvieron secuelas

1. Aproximaciones previas a este tema fueron presentadas en 2014, La Habana, en el VIII Coloquio Internacional de Musicología de Casa de las Américas y I Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología; y en 2019, Buenos Aires, en el IV Congreso de ARLAC/IMS. Agradezco a Daniela Fugellie y a Guillermo Dellmans por la lectura y comentarios sobre el borrador inicial, así como a quienes participaron en la evaluación del texto por sus valiosos aportes.

2. Según se indica en su sitio web, el actual Festival Latinoamericano de Música continúa "con la tradición iniciada en 1954 por el Dr. Inocente Palacios..." (Festival Latinoamericano de Música 2021). Previo a "continuar la labor iniciada en los Festivales de Música de Caracas", como indica Rugeles (2003), en 1982 –coordinado por Inocente Palacios– se realizó en dicha ciudad el Primer Festival de Música Contemporánea (Palacios 1988, 176; citado en Astor [s/f], 4). En los primeros veinte años del siglo XXI, según un recorrido por fuentes periodísticas y redes sociales, parece que existen

más allá de 1966, mientras que los realizados en la ciudad de Washington continuaron con una periodicidad irregular hasta 1986.

Sería imprudente indicar que estos festivales fueron una primera iniciativa de actividad conjunta de los compositores en el continente americano. Diversas agrupaciones y festivales tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XX. En gran medida, y generalizando, se trató de asociaciones con un carácter local o nacional que solían vincularse con la actividad regional llevada adelante por Francisco Curt Lange a través de su *Boletín Latinoamericano de Música* y algunas asociaciones llegaron a ser filiales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.[3] A su vez, diversos actores y acciones gubernamentales tuvieron mayor o menor injerencia en la región latinoamericana. Se destaca aquí la acción de los Estados Unidos y sus diversas políticas económico-culturales (como la política del buen vecino durante la década de 1930).[4] A partir de la realización del primer Festival de Música Latinoamericana de Caracas en 1954 la actividad asociativa de los compositores latinoamericanos tomó un nuevo impulso hacia la organización regional. Como se indicó, luego de 1966 las iniciativas latinoamericanas en cuanto a este tipo de festivales se interrumpieron o disgregaron. A lo largo de este trabajo se intenta tener una primera aproximación a algunas de las acciones que motivaron esa interrupción asociativa en Latinoamérica.

En base al estudio de fuentes localizadas en distintos repositorios documentales se presentarán los hechos considerados gravitantes mediante el uso de herramientas conceptuales provenientes de la corriente sociológica conocida como teoría del actor-red (*Actor-Network Theory*).[5] Entre las nociones principales que se utilizarán se encuentran el estudio de la formación de grupos mediante la detección de controversias, los microprocesos de poder y, principalmente, el carácter de intermediario o mediador de los actores. Aunque se indican algunos aspectos en detalle, se presentará una visión de conjunto con el fin de enfatizar ciertas confrontaciones que tuvieron lugar en aquellos años.

Como indica Mike Michael (2017, 93), para la teoría del actor-red "la 'sociedad' está compuesta por humanos (y no humanos) que están alineados en redes de diferente alcance". Esta teoría, surgida en la década de 1980 a partir de estudios sobre la construcción del conocimiento científico, introduce la noción de actores no-humanos. Así, es posible tomar como variable adicional a la tecnología o a entidades –muchas veces producidas por los seres humanos– que forman parte de o determinan la red de asociaciones. La teoría se enfoca en la diferencia cuantitativa entre las extensiones de las asociaciones de mayor o menor número de actores "en lugar de las características cualitativas entre agentes humanos y estructuras

distintos tipos de festivales en Venezuela con nombres similares, aunque con perfiles estéticos o genéricos diversos.

3. Entre otros, se puede mencionar la existencia de los siguientes grupos, asociaciones y festivales (de diversa continuidad en su vida activa, se indica el año de inicio o realización): League of Composers (1923, EE. UU.), Grupo Renovación (1929, Argentina), Festival de Música de Cámara Panamericana (1937, México), Festival Ibero-Americano de Música (1938, Colombia. Allí, Guillermo Espinosa fue una figura destacada), Grupo Música Viva (1939, Brasil), Grupo de Renovación Musical (1942, Cuba), Agrupación Nueva Música (1944, Argentina), Liga de Compositores (1947, Argentina) y los Festivales de Música Chilena (1948, Santiago de Chile). Agradezco a las personas que evaluaron este trabajo el impulsarme a ampliar la mención de estas agrupaciones.

4. Para introducirse en esta cuestión, véase Hess (2013).

5. Entre quienes iniciaron estudios en esta corriente se encuentran Bruno Latour, Michel Callon y John Law. Para una aproximación general y a sus primeros trabajos puede verse Callon (1984), Callon, Law y Rip (1986), Latour y Woolgar (1979) y Latour (2005).

sociales" (*idem*). Asimismo, el modelo social no se piensa en niveles con diferentes grados de profundidad, sino que "la sociedad emerge como una red plana de asociaciones" donde "lo social es visto como el resultado de procesos heterogéneos" (*ibidem*, 94). En tanto objeto de estudio, lo social es reemplazado por las relaciones sociales. Precisamente, Bruno Latour (uno de los autores que establecieron la teoría) utiliza la expresión "sociología de las asociaciones" (2005, 23) para denominar este tipo de estudios. Como se indicó anteriormente, entre las nociones que plantea Latour y que serán útiles para el presente trabajo se destaca el *estudio de la formación de grupos*. Durante su formación, los "grupos dejan muchos más rastros a su paso que las conexiones ya establecidas" (Latour 2005, 52). Y esas huellas son las *controversias* que se suscitan durante el surgimiento o la disolución de los grupos. Las controversias se hacen evidentes en los discursos de las personas, pues "todos [los grupos] necesitan personas que definan lo que son, lo que deberían ser, lo que han sido" (2005, 53). Esta metodología de "rastrear las relaciones sociales utilizando las inesperadas huellas dejadas por las controversias acerca de la formación de grupos" (2005, 70), permite detectar los *microprocesos* de relaciones de poder entre los muchos voceros que hacen posible la definición durable –o no– de los grupos. Estos voceros podrán ser caracterizados como *intermediarios* o como *mediadores*. Intermediario es "lo que transporta significado o fuerza sin transformación" (Latour 2005, 63). Aunque internamente esté compuesto por muchas partes, el intermediario funciona como una unidad y su información es estable, predecible. Por el contrario, los mediadores "transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar" (*idem*). El ejemplo que ofrece Latour compara el funcionamiento de una computadora con la oralidad humana. Como intermediario, la computadora representa un ejemplo complejo con un resultado predecible, mientras una conversación banal puede dar lugar a mediaciones, al surgir de pasiones u opiniones de los hablantes. En sentido opuesto, una computadora defectuosa se tornaría en un mediador (con poder transformador impredecible) y un panel académico sofisticado pero predecible y poco interesante sería un intermediario. La función de intermediario o de mediador de los actores será de utilidad para detectar las relaciones de poder –entendido como resultado final de un proceso– en las controversias que se presenten en los diferentes grupos de actores. Además de estos elementos, la noción de actor-red plantea que "un actor es aquello que muchos otros hacen actuar" y que "un actor es un actor-red en primer lugar para subrayar que representa la mayor fuente de incertidumbre respecto del origen de la acción" (Latour 2005, 73-74). En un sentido metodológico, Mike Michael remarca que "un actor-red surge cuando un actor clave alinea con éxito una serie de otros elementos que cumplen las órdenes de ese actor clave" (2019, 234).[6] En ese sentido, el poder mediador de un agente se manifiesta a través del establecimiento o transformación de asociaciones, de actores-red.

Mediante la utilización de las herramientas descritas se explorará la función encarada por los actores durante la realización de los festivales indicados previamente a partir de las fuentes que se han podido consultar en diversos repositorios. Principalmente, se ha tenido acceso a la denominada "Colección Guillermo Espinosa" en la Jacob School of Music de la Universidad de Indiana;[7] se consultaron documentos pertenecientes a Héctor Tosar y Lauro Ayestarán en

6. Las traducciones publicadas al castellano de la expresión actor-network utilizan la literalidad "actor-red". Otra posible traducción (tal vez aplicable a la cita indicada) es la de "red de actores" que puede colaborar en la comprensión de esta noción.

7. Durante la estancia en la Universidad de Indiana, octubre de 2011, la Colección Guillermo Espinosa se encontraba en un período inicial de procesamiento, por lo que solamente se tuvo acceso a una porción limitada de documentos. Principalmente se consultó documentación impresa y, de manera muy parcial, se tomó contacto con la serie epistolar.

el Centro de Documentación Musical "Lauro Ayestarán" de Montevideo; el Archivo Sonoro de Radiodifusión Nacional del Uruguay; y algunos documentos presentes en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Desde la musicología se estudiaron distintos aspectos de cada uno de estos festivales y con distinto grado de profundidad. Los festivales de Caracas recibieron una reconstrucción documental muy detallada, los realizados en Washington tuvieron una aproximación panorámica y, por último, se destacó el potencial documental existente para los eventos de Montevideo.[8] En esta oportunidad se realizará un estudio en conjunto de la serie de festivales y esto, sumado a la documentación consultada, permite sostener las siguientes hipótesis. En primer lugar, que a inicios de la década de 1950 existió una voluntad de internacionalización mancomunada, asociativa, por parte de un conjunto de compositores latinoamericanos. Esta actividad asociativa tomó como modelo, entre otros, a los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, y se realizaron gestiones privadas y estatales para lograr tal objetivo. Y en segundo lugar, que el director de orquesta Guillermo Espinosa cumplió un rol de mediador fundamental en el accionar asociativo de todo el continente americano, propiciando la concreción de algunas actividades e interfiriendo en la agencia que llevaron adelante compositores, educadores y musicólogos de Latinoamérica y el Caribe.

## 2. Los Festivales (Interamericanos) de Música (Latinoamericana)

Los eventos que analizo tuvieron lugar en 1954 durante el Festival de Música Latinoamericana de Caracas; en 1955 con el Concierto Sinfónico de Música Latinoamericana Contemporánea realizado en Montevideo por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (el Sodre); en marzo de 1957 durante el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas; en septiembre del mismo año (1957) en el Primer Festival Latinoamericano de Música de Montevideo; en 1958, 1961 y 1965 con el First, Second y Third Inter-American Music Festival de Washington; luego en marzo de 1966 durante el Segundo Festival Latinoamericano de Música de Montevideo y, por último, en mayo de 1966 en el Tercer Festival de Música de Caracas (junto a un Congreso Internacional de Música).

A continuación, se indica la lista con el detalle de los días en que tuvo lugar cada evento:

1954 - Festival de Música Latinoamericana de Caracas (22/11 a 10/12/54)
1955 - Concierto Sinfónico de Música Latinoamericana Contemporánea, Montevideo (26/03/55)
1957 - II Festival de Música Latinoamericana de Caracas (19/03 a 06/04/57)
1957 - I Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (18/09 a 29/09/57)
1958 - 1st Inter-American Music Festival, Washington (18 a 20/04/58)
1961 - 2nd Inter-American Music Festival, Washington (22 a 30/04/61)
1965 - 3rd Inter-American Music Festival, Washington (07 a 12/05/65)

8. Entre los textos que abordaron el estudio de los festivales aquí tratados cabe mencionar: sobre los festivales de Caracas, los trabajos de Miguel Astor (2007; 2008; s/f); sobre los festivales de Montevideo, el artículo de Fabricia Malán Carrera (2019); y sobre los festivales de Washington, Carol Hess (2013) realiza una aproximación general en parte del capítulo 6, centrado en la figura de Ginastera. Para un estudio de mayor alcance sería necesario tener acceso a fondos que por el momento no se han podido consultar directamente: la documentación considerada "sensible" en la Colección Guillermo Espinosa (Indiana University), el epistolario de Domingo Santa Cruz (Biblioteca Nacional de Chile) y los Archivos de los Festivales de Música de Caracas (aparentemente conservados en la Biblioteca Nacional de Venezuela).

1966 - II Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (01 a 10/03/66)
1966 - III Festival de Música de Caracas y Congreso Internacional de Música (06 a 18/05/66)

Al total de ocho festivales agrego el concierto sinfónico de 1955 en Montevideo porque se relaciona directamente con las actividades realizadas en el festival de Caracas de 1954.

### 2.1 De compositores, musicólogos, críticos y diplomáticos (actores humanos)

Durante la tercera mesa redonda realizada en las jornadas del festival de 1954 se constituyó la Asociación Interamericana de Música, cuyos fines –centrados en fortalecer lazos entre personas vinculadas a la música en América, el encargo de obras y la organización de festivales y concursos– se asemejaban a los de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.[9] Fundada el 9 de diciembre de 1954, en la asamblea constituyente se nombraron los cargos de la Asociación: Inocente Palacios, presidente y delegado de Venezuela; Domingo Santa Cruz, vicepresidente y delegado de Chile; Aaron Copland, consejero y delegado de los Estados Unidos de América; Heitor Villa-Lobos, consejero y delegado del Brasil; Enzo Valenti Ferro, consejero y delegado de Argentina; Guillermo Espinosa, delegado de Colombia; Harold Gramatges, delegado de Cuba; Héctor Tosar, delegado de Uruguay; Héctor Campos Parsi, delegado de Puerto Rico. La función de los delegados sería la de organizar sus respectivas secciones nacionales, las cuales presidirían. El espíritu de unidad continental, o al menos de intercambio y conexión, que estuvo presente en este primer Festival Latinoamericano puede detectarse por la presencia y participación activa de compositores no latinoamericanos, como Copland y Virgil Thomson de los Estados Unidos.[10] El Concierto Sinfónico de Montevideo, en 1955, se realizó con motivo de la 1ra Reunión Pro Intercambio Musical Americano. Los invitados de honor fueron Alberto Ginastera y Enzo Valenti Ferro (por Argentina), Camargo Guarnieri (por Brasil), Domingo Santa Cruz y Alfonso Letelier (por Chile) y el presidente de la Asociación Interamericana de Música, Dr. Inocente Palacios (por Venezuela). Esta reunión funcionó como una asamblea de la Asociación Interamericana de Música. Así lo indican las cartas de Domingo Santa Cruz enviadas a Lauro Ayestarán, donde agradece haber recibido copia de las resoluciones y señala que la sección chilena piensa cumplir con "el programa de Montevideo".[11] Como se verá más adelante, el ánimo inicial de Santa Cruz hacia la nueva

9. Esto fue destacado por Aaron Copland en su intervención del 6 de diciembre de 1954, durante las discusiones de la segunda mesa redonda (F54Doc0002, pág. 37, "Versión taquigráfica", en Astor 2008). Fundada en 1922, en Austria, la International Society for Contemporary Music (ISCM, SIMC o IGNM según sus tres idiomas oficiales) continúa activa mediante la realización de los World New Music Days –festival anual de la ISCM– y, desde 1991, con la publicación de la *New World Music Magazine* (más información disponible en https://iscm.org).

10. Otra participación no latinoamericana en por lo menos la primera mesa redonda del festival y que introduce un posible interés en un referente de las llamadas vanguardias históricas, fue la de Gertrud Kolisch Schönberg y Nuria Schönberg, viuda e hija de Arnold Schönberg, respectivamente (en Astor 2008, F054DOC0001). Gertrud administraba el legado de Arnold y, años después, fundó la editorial Belmont Music Publisher, dedicada a la obra de su esposo (para más información consultar los sitios web del Arnold Schönberg Center –https://www.schoenberg.at/– y de Belmont Music Publisher –http://www.schoenbergmusic.com–). Además del interés directo en cuestiones estético-musicales, la presencia de Copland y la viuda e hija de Schönberg puede haber tendido lazos hacia la composición con doce sonidos. Desde 1950, Copland actuó como un difusor de la composición con doce sonidos y adoptó esa técnica (DeLapp-Birket 2008). Aunque es necesario resaltar la distinta recepción de la composición con doce sonidos producida en esos años en los Estados Unidos (antisoviética) y en Latinoamérica (donde la mayoría de los difusores y maestros de dicha técnica fueron comunistas o cercanos a la izquierda).

11. Correspondencia de Domingo Santa Cruz a Lauro Ayestarán, 12/5/1955 y 25/8/1955 (Archivo Lauro Ayestarán, CDM 1.2.12.2.126, Caja 126).

Asociación poco a poco contrastará con la actividad y resultados en los años sucesivos.
En 1957 se concretaron el II Festival de Música Latinoamericana de Caracas y el I Festival Latinoamericano de Música de Montevideo. A pesar del título de los festivales, el de Caracas tuvo características más americanas o interamericanas debido a la inclusión de obras de compositores norteamericanos en un programa netamente sinfónico. En Montevideo, en tanto, se presentaron obras orquestales y música de cámara y todos los compositores e intérpretes participantes provinieron de América Latina –salvo la participación del armenio-soviético Aram Khachaturian como jurado en la etapa eliminatoria del concurso–.[12] Esto nos muestra las tensiones –recurrentes– a la hora de plantear límites, alcances e intentos de definiciones en el continente americano.[13] Además, también surgieron tensiones que impactaron entre los gestores de los festivales, lo cual será presentado más adelante en la tercera sección.

Hubo diferencias que considero importantes entre los festivales de Washington y los realizados en Caracas y Montevideo. Mientras que en estos últimos el financiamiento que permitió la realización de los festivales fue principalmente local (mecenas individuales, en Caracas, o el Estado, en Montevideo), en Washington el financiamiento provino de corporaciones privadas y entidades intergubernamentales (específicamente la Organización de Estados Americanos, OEA).[14] Por otra parte, los formatos fueron diferentes. En Caracas y Montevideo se optó por un modelo similar al de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea: un concurso de obras con distribución de premios por un jurado internacional, una serie de conciertos con obras seleccionadas (más las obras premiadas) y actividades destinadas a encuentros para discutir temas específicos (similares a un congreso de compositores).[15] Los festivales de Washington tuvieron, en cambio, según el testimonio de Malena Kuss, un "carácter más político": [16] la mayoría de los conciertos se realizaron a partir de obras creadas por encargo (con el pago respectivo), no hubo concurso o jurado –aunque sí una "Comisión de encargos" y otra de "Programación"–[17] y el intercambio de ideas parece haberse realizado durante los

12. Se desconoce si la inclusión de Khachaturian en el jurado de selección de obras (luego hubo un jurado que escuchó y evaluó para entregar los premios) tuvo intenciones políticas expresas. Su obra era conocida en la zona del Río de la Plata, aunque valorada de manera dispar como puede leerse en la crítica de Enzo Valenti Ferro publicada en el número 194 de *Buenos Aires Musical*, un mes antes de que se desarrollara el festival en Montevideo (Valenti Ferro 1957b). En el plano de la especulación, la convocatoria a Khachaturian pudo deberse a vínculos personales o afinidades estéticas con los compositores que participaron en la organización.

13. Entre otros posibles ejemplos y antecedentes, las tensiones y planteos ante la idea de la unidad continental en la música pueden encontrarse en la revista *Música de América* (véase Wolkowicz 2012) o en los artículos del *Boletín Latinoamericano de Música* (sobre este punto puede consultarse Lange 1934). Para una aproximación a los términos y conceptualización del latinoamericanismo y panamericanismo puede verse Arpini (2004) y Croce (2009). En cuanto a la construcción de la noción de "música latinoamericana" desde principios del siglo XX véase Palomino (2015 y 2020).

14. La OEA pasó por diferentes denominaciones. En los programas de los festivales se la menciona como "Pan American Union" o como "Organization of American States".

15. Dan cuenta de esto la organización de los festivales en torno a un grupo de obras ya estrenadas junto a otras presentadas como premier, seleccionadas por un jurado internacional que, a la postre, dictaminaría la distribución de premios. A su vez, los propósitos y organización de la Asociación Interamericana de Música (AIM) muestra la similitud con la SIMC: una junta directiva, socios de distintos países que podrán agruparse en "Secciones Nacionales" y que periódicamente brindarán información sobre actividades realizadas y obras mediante boletines. Esta información está presente en los programas de mano de los festivales y en Astor (2008): "Estatuto de la AIM", F54DOC0004 y "Circular Nr. 1 de la AIM", F57DOC0082.

16. Correspondencia personal con el autor, 9 de enero de 2014. El carácter político, entiendo, pudo haber estado en la inclusión mayoritaria de compositores de origen latinoamericano, una diplomacia musical en el marco de las tensiones de la Guerra Fría. Los compositores norteamericanos "clásicos", como Copland, Cowell o Thompson, no figurarán en los programas sino recién a partir del segundo y tercer festival de Washington.

17. La existencia de estas dos comisiones y la extensión del festival de Washington parece ser la consecuencia de

cócteles o conversaciones informales. Cabe aclarar que en el festival de Caracas de 1966 también existieron algunos encargos de obras. Como veremos luego (Gráfico 4), se torna evidente la extensión de conexiones de los festivales de Washington gracias al patrocinio de organismos gubernamentales, asociaciones privadas, empresas, medios de comunicación y el gobierno de los Estados Unidos.

A esta información general habría que agregar un listado de las personalidades y entidades que favorecieron la realización de cada festival, así como un detalle de las obras interpretadas. Dada la extensión de los datos y los intereses de este trabajo, me enfocaré en destacar los que considero relevantes o tuvieron mayor presencia. En los dos primeros festivales de Caracas el soporte estuvo dado por la Institución "José Ángel Lamas", creada bajo el impulso de Inocente Palacios,[18] integrante del Consejo Directivo junto a Pedro Antonio Ríos Reyna, Enrique de los Ríos y Alejo Carpentier, quien ocupó el cargo de secretario de los festivales. El directorio general de la Asociación Interamericana de Música compartió, para 1957, algunos nombres que serán recurrentes: Palacios, presidente, con Ríos Reyna, Domingo Santa Cruz y Blas Galindo, vicepresidentes, y José Antonio Calcaño, en la secretaría general.[19] Para 1966, el tercer festival de Caracas contó con el apoyo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, cuya Comisión de Estudios Musicales presidió Inocente Palacios.[20] En los encuentros realizados en Montevideo se presentan algunas continuidades con respecto a los eventos de Caracas. Al igual que en la ciudad venezolana, en Montevideo la organización fue sustentada localmente –aunque de manera estatal– mediante las instalaciones y la orquesta del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre) junto a la participación de intérpretes locales o de la región, para los conciertos de cámara. En cuanto a las personas que intervinieron, las continuidades no figuran en la organización directa sino en la reiteración de algunos nombres en las obras del programa y en los miembros de los jurados de los concursos. Hacia 1966, por otra parte, en los festivales se torna notoria la presencia e importancia de la prensa –principalmente de los medios gráficos con representantes en comisiones y con compositores que a su vez ejercen la crítica periodística–.[21] Los medios de comunicación se destacan principalmente en Montevideo y en Washington.[22] En los tres festivales de Washington, desarrollados entre

planteos cuyo origen podrían ser motivos, como mínimo, estéticos a partir de los festivales de Caracas y Montevideo. Desde sus reseñas en *Buenos Aires Musical*, Enzo Valenti Ferro –alguien que participó activamente en los festivales previos y de reuniones en Washington– dejó expresamente indicada su disconformidad con la presencia de obras con marcado "regionalismo" (o "sub-música") y la necesidad de realizar una selección basada en la calidad de las obras y no en la representación de los países. Además, insistió en la variedad de intérpretes (alternar entre diversas orquestas y conjuntos de cámara) y en la corta duración de los festivales: no más de una semana (Valenti Ferro 1957a y 1957c).

18. Miguel Astor (2008, 86) no da mayores precisiones sobre el origen de la Institución "José Ángel Lamas" e indica, "parece haberse constituido únicamente para organizar el Festival de Música".

19. Datos tomados del programa de mano del Festival Latinoamericano de Música de Caracas de 1954 (Archivo, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega") y de documentos del Archivo de los Festivales de Música de Caracas (F57DOC0081 y F57DOC0083, en Astor 2008).

20. Programa de mano del festival (Colección Guillermo Espinosa, Indiana University).

21. Para esta oportunidad se dejó al margen el estudio de la recepción crítica, principalmente por lo amplio del corpus musical y –sobre todo– la ponderación para realizar el recorte geográfico. A pesar de esto, es posible indicar que el tipo de recepción general –como suele suceder– dependió de los posicionamientos estético-ideológicos de los críticos, sin presentarse diferencias notables entre aquellos que también eran compositores. La mayoría de los compositores ejercían la crítica o tenían experiencia en la publicación de artículos, mientras que se evidencia que los críticos (no compositores) estaban muy bien informados en lo referente a tendencias estéticas y técnicas de composición.

22. Por nombrar solo algunos, es notoria la participación, entre otros, de Enzo Valenti Ferro (fundador del periódico *Buenos Aires Musical*), Roberto García Morillo (crítico en *La Nación*), Renzo Massarini (crítico musical de *Jornal do Brasil*) y Juan Orrego Salas (crítico en *El Mercurio*); mientras que para el segundo Festival Interamericano de Washington

1958 y 1965, las figuras centrales fueron Gilbert Chase y, sobre todo, Guillermo Espinosa. Aunque con distinta importancia y grado de continuidad, otras figuras transitarán por las distintas comisiones y en torno a Espinosa. En los festivales de 1958 y 1961 existieron dos comisiones musicales: la Comisión de Encargos (*Commissions Committee*), con Gilbert Chase, Charles Seeger y Carleton Sprague Smith en los dos primeros festivales; y la Comisión de Programación (*Program Committee*), integrada por Guillermo Espinosa, Howard Mitchell, Inocente Palacios y Harold Spivacke junto a miembros diplomáticos y académicos. En 1965, al margen de las comisiones de patrocinadores y de la radio y televisión, el tercer festival contó solamente con una Comisión Ejecutiva (*Executive Committee*) donde permanecieron Harold Spivacke y Guillermo Espinosa. Inocente Palacios se mantuvo como integrante de la comisión de patrocinadores. Es necesario destacar que Espinosa actuó como director musical general de los festivales, además de integrar las demás comisiones y, en algunas oportunidades, dirigir los conjuntos orquestales.

Aunque resulta un tanto abigarrado, considero útil tener en cuenta el listado de quienes integraron los jurados de los concursos de Montevideo y Caracas, en contraste con quienes formaron la Comisión de Encargos y Ejecutiva en Washington. En Caracas, durante 1954 estuvieron en el jurado Vicente Emilio Sojo, Adolfo Salazar, Heitor Villa-Lobos, Edgard Varèse (compositor francés-norteamericano) y Erich Kleiber (director austríaco devenido argentino). Para 1957, en el jurado participaron Aaron Copland, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Domingo Santa Cruz y Juan Bautista Plaza. En Montevideo, ese mismo año, el jurado lo integraron Aram Khachaturian, Alberto Ginastera, Domingo Dente, Carlos Chávez, Mozart Camargo Guarnieri, Domingo Santa Cruz y Lauro Ayestarán. Para 1966, el jurado de Montevideo estuvo constituido por Roberto García Morillo, Domingo Dente, Nino Stinco (director de orquesta uruguayo), Aaron Copland, Boris Blacher (compositor de Alemania Federal) y Jos Wouters (musicólogo holandés). Mientras que en el jurado del Tercer Festival de Música de Caracas participaron Roque Cordero, Héctor Tosar y Gonzalo Castellanos. Como mencioné anteriormente, la Comisión de Encargos de obras de los festivales de Washington la formaron los estadounidenses Gilbert Chase (vicepresidente y presidente, Consejo Interamericano de Música), Charles Seeger (exjefe, División Música, Unión Panamericana) y Carleton Sprague Smith (jefe de la División Música de la New York Public Library y director, Instituto Brasilero, New York University).[23] Para 1965 este comité dejó de figurar y solo se indica una Comisión Ejecutiva formada por Harold Spivacke (jefe, División Música, Library of Congress), John A. Balenger (director adjunto, Oficina de Servicios Financieros de la OEA), Ralph E. Becker (asesor general, John F. Kennedy Center for the Performing Arts), John C. Dreier (exembajador de los Estados Unidos en la OEA), Guillermo Espinosa (jefe, División Música, Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana), Samuel R. Rosenbaum (fideicomisario, Recording Industries Music Performance Trust Funds) y William Sanders (secretario general adjunto de la OEA). Esta última comisión puede confirmar la opinión de Malena Kuss –mencionada anteriormente– sobre el carácter "político" de los festivales de Washington. Según los documentos, mientras que en Caracas y Montevideo parte de las decisiones eran tomadas principalmente por compositores (que representaban una

funcionó un Comité de Radio y Televisión integrado por siete representantes de Estados Unidos y Canadá. Información recopilada de Valenti Ferro (1957) y de los programas de mano de: Concierto Sinfónico de 1955 (Archivo Radiodifusión Nacional del Uruguay), Primer Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (F57DOC0086, en Astor 2008), Segundo Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (Centro de Documentación Musical, Montevideo) y Festivales Interamericanos de Música (Colección Guillermo Espinosa, Jacob School of Music, Indiana University).

23. En los casos de Chase y Sprague Smith, se indican los cargos que ocuparon durante 1958 y 1961, respectivamente.

relativa diversidad estética), en la capital estadounidense la organización y los encargos eran llevados adelante por musicólogos con carrera diplomática, representantes de instituciones académicas y miembros de la OEA.

### 2.2 De composiciones y estéticas (actores no-humanos)

Con respecto a las composiciones, es posible decir que –*grosso modo*– desde 1954 a 1966 los programas de los festivales de Caracas y Montevideo pasaron por una transición desde repertorios más tradicionales hacia obras algo alejadas de referencias nacionales directas y a la incorporación de técnicas y estéticas que dialogaron con producciones contemporáneas de Europa y Estados Unidos. Los festivales de Washington intentaron estar un paso más cerca de la avanzada en la composición de esos años. Pero, en definitiva, al repasar el listado de compositores y obras interpretadas en Washington y en los festivales latinoamericanos, vemos que no fueron tan disímiles y que la diferencia principal residió en el modo en que la prensa local los presentó.[24]

¿En base a qué categorías podemos estudiar un repertorio de obras tan diverso como el que se presentó en los festivales estudiados? Como en todo análisis, las herramientas a utilizar dependerán de aquello que deseemos localizar. Esta elección no es inocente. Por una parte, tenemos el repertorio seleccionado para cada festival y concierto específico y, por otra, la filiación técnico-estética de las obras que transitaron esos repertorios. William Weber lo indicó claramente en la introducción de *La gran transformación en el gusto musical*: "diseñar un programa de concierto implica necesariamente una serie de acuerdos entre públicos, músicos, gustos y, por extensión, fuerzas sociales. [...] [L]a planificación de un concierto es, por lo tanto, una especie de proceso político" (2008, 11). Precisamente, en el contexto de Guerra Fría en que tuvieron lugar los festivales, cada elección de una obra pudo haber estado cargada de una intención política, o ser una acción política.[25] Aunque por una cuestión de economía no se incluirá a las obras en el gráfico posterior sobre mapa de conexiones, gracias a la teoría del actor-red podemos considerar a estas como otros actores no-humanos que formaron parte de las controversias. Las obras, en tanto índices de posicionamientos estéticos, pueden darnos elementos para discernir la existencia o no de tensiones en torno a cada festival y de los festivales entre sí. Según los testimonios documentales, existieron tensiones que se evidenciaron o se expresaron en el plano estético: por ejemplo, "una encendida polémica [...] sobre la necesidad de intensificar el nacionalismo musical como defensa de la *invasión* del dodecafonismo", manifestada en el Segundo Festival de Caracas, pero que parece remontarse

24. Por ejemplo, las columnas de Irving Lowens en el *Washington Evening Star*, que destacaban las composiciones seriales que Alberto Ginastera creó para los festivales de Washington (sobre esto véase Hess 2013).

25. Con esta diferencia entre intención y acción política pretendo marcar la diferencia entre el hecho cauteloso de introducir una obra en determinado contexto, en el caso de la intención política, o excluir deliberadamente obras de compositores con determinada nacionalidad o estética musical, para la acción política. Estas son posibilidades resultantes en la recepción del hecho de incluir o excluir ciertas obras en un repertorio. Por supuesto, cada caso debería estudiarse en su particular situación y contexto.

a discusiones acaecidas ya en 1946,[26] como indicó Roque Cordero (1977, 164).[27] Partes de estas discusiones también se encuentran en la correspondencia y en las transcripciones de las reuniones que tuvieron lugar en torno a los festivales de Caracas y Montevideo.[28] Sin embargo, el punto aquí es qué herramienta utilizar para determinar la información estético-técnica que nos brinda cada obra y, así, evaluar el grado de controversia que pudieron suscitar los repertorios interpretados en los festivales estudiados.

Uno de los problemas principales a la hora de analizar el repertorio de composiciones latinoamericanas –y también de las norteamericanas– a mediados del siglo XX es dilucidar qué tan vinculada está una obra (en términos tanto estéticos como políticos) al nacionalismo musical, al neoclasicismo o a una estética relacionada con la composición con doce sonidos.[29] Esta cuestión "no será captada con éxito por el mero acto de describir características musicales tangibles", sobre todo en lo referente al nacionalismo, como advirtió Carl Dahlhaus (1989, 85). Las características estéticas que puedan determinar que una obra se vincula con el nacionalismo musical son un "fenómeno que debe ser estudiado bajo sus propios estándares" (*ibidem*, 86-87). Y es que sobre este punto el propio Dahlhaus indicó la tensión entre el hecho estético de que una obra haya sido creada y recibida con un carácter nacional y la imposibilidad de encontrar evidencias al respecto mediante el análisis estilístico (*idem*). Para intentar salvar esta problemática, aquí se optó por evaluar las obras presentadas en los festivales tanto en base a sus características inmanentes, como al posicionamiento estético de los compositores y a la recepción historiográfica de dichas obras.[30] Dada la amplitud temporal y espacial que cubre el repertorio interpretado en los nueve eventos estudiados, en esta oportunidad se recurrió a la caracterización realizada por autores que abordaron tanto en forma panorámica como específica el estudio de la creación musical en el continente americano.[31] Así, se arribó

26. Según Roque Cordero, la posibilidad de que el dodecafonismo sirviera "de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano" (1977, 164) había sido discutida por el grupo de compositores que participaron de los cursos de verano en el Berkshire Music Center de Tanglewood (Lenox, Massachuetts, USA): Alberto Ginastera, Juan Orrego Salas, Héctor Tosar, Julián Orbón, Antonio Estévez y el propio Cordero (compositores latinoamericanos que figuran en el "Report on the Fourth Season, 1946" del Berkshire Music Center). El Berkshire Music Center fue dirigido por Serge Koussevitzky, mientras que Aaron Copland, Bohuslav Martinu y Nicolai Lopatnikoff fueron los docentes dedicados a la composición en aquellos años (la lista completa de docentes puede verse en Mazzeo y Perry 1946, 4).

27. De un modo elegante pero poco sutil, Cordero expone en su texto una postura a favor de la técnica de composición con doce sonidos y –sin indicar la autoría– pone como ejemplo su *Segunda sinfonía*, la cual fue una de las obras premiadas en el Festival de Caracas de 1957. Estas ideas fueron planteadas tempranamente por Cordero (1959).

28. En las transcripciones de las mesas redondas y gran parte de la correspondencia de Inocente Palacios –sobre todo la carta de Domingo Santa Cruz del 27/9/1959– que pueden consultarse en Astor (2008), en la correspondencia de Lauro Ayestarán (Fondo Ayestarán, CDM, Uruguay) y, sutilmente, en las reseñas de Domingo Santa Cruz (1957a; 1957b) publicadas en la *Revista Musical Chilena*, se puede detectar la tensión entre tendencias nacionalistas o folkloristas y corrientes alejadas de ellas tanto técnica como estéticamente. Una amplia discusión sobre este punto es planteada en una publicación de Andrés Pardo Tovar (1958) donde realiza una fuerte defensa del nacionalismo musical. Para algunos, como Cordero (1977, 165), los festivales de Washington solucionaron la controversia a favor de "obras con un lenguaje más contemporáneo".

29. La expresión "composición con doce sonidos" la utilizo para incluir el universo de composiciones que aplican (en mayor o menor medida) diversas aproximaciones al atonalismo o a algún tipo de organización serial de los sonidos, como se expondrá más adelante.

30. Una herramienta a la que se recurrió de manera parcial fue el estudio de la recepción crítica que obtuvo cada uno de los festivales. Un trabajo de mayor profundidad –por ahora en proyecto– posibilitará incluir este índice entre las variables a analizar con el fin de tener más evidencias para sostener lo dicho.

31. Los principales textos utilizados para aproximarse a la recepción historiográfica fueron: Antokoletz (2014), Aretz (1977), Arizaga (1971), Béhague (1983), Carredano y Eli (2015), Casares Rodicio (1999-2002); Chase (1947; 1958a; 1958b; 1959), Corrado (2010), Donozo (2006), Fanjul (2013), Giro (2009), Gómez Cairo (2006), Hurtado (1953),

al establecimiento de seis categorías a través de las cuales se puede lograr una aproximación a la información estético-técnica aportada por las obras, en tanto actores no-humanos, a la red de asociaciones que se estableció a lo largo de los festivales. Las seis categorías que expondré constituyen un conjunto posible para describir la conformación de los repertorios. Con seguridad, futuras aproximaciones encontrarán un modo más apropiado de caracterizar las obras. Se trata aquí de elaborar una herramienta con la cual poder analizar las particularidades en la diversidad y no se pretende establecer clasificaciones definitivas.

Por seguir un orden temporal ideal, en base a la obra que inició el Festival de 1954 en Caracas, la primera categoría es *Colonial latinoamericano*[32] y en ella se contabilizarán las obras correspondientes a dicho período histórico. La obras vinculadas a esta categoría implicarían características estéticas relacionadas con tradiciones tonales y modales que podríamos asociar con cierto conservadurismo o revisión de un pasado. La segunda, con poca presencia, es la de aquellas obras con predominio de una estética *Pos/Neo-Romántica* donde prevalece un lenguaje tonal, en un marco de diseño melódico y una organización de la textura cargada de expresividad y lirismo fuertemente vinculados a la segunda parte del siglo XIX europeo. Las categorías más complejas son la *Nacionalista* y la *Neoclásica*. Para considerar una obra como representante de la estética nacionalista o de la neoclásica, se intentó realizar un equilibrio entre la existencia o no de referencias musicales locales, los procedimientos compositivos utilizados y la caracterización historiográfica. Diversos casos ilustran esta complejidad. Por ejemplo, las composiciones de Carlos Chávez suelen presentar fuertes elementos y posicionamientos nacionalistas (como la *Sinfonía India*), pero algunas de sus obras están despojadas de alusiones nacionales y fueron tomadas como cercanas a un neoclasicismo (la *Sinfonía Antígona* o los *Soli* 2 y *Soli* 3, por caso).[33] En contraste con Chávez, tomemos el Pericón para orquesta de Luis Gianneo, donde se reinterpreta una danza folklórica tradicional de la región del Río de la Plata a la luz de una instrumentación de corte stravinskiano donde no faltan el humor y la ironía. Como en otras creaciones similares, en esta obra de Gianneo –interpretada en 1954 en Caracas– se toman objetos fuera de su contexto, procesados con herramientas *modernas*, con las que "se confirma la idea neoclásica y se refuerza la voluntad de objetividad". Se "pone en escena la *objetualidad* y la técnica compositiva por sobre la ilusión realista, evocativa o sentimental" (Corrado 2010, 203) que se puede relacionar con el nacionalismo decimonónico (o "primer nacionalismo", como se lo suele llamar en Argentina).[34]

Ante una situación similar –en cuanto a la dificultad de clasificación– nos colocan aquellas

Moreno Rivas (1991), Paz (1952; 1971), Restrepo y Palacios (2019), Slonimsky (2005), Straus (2009), Taruskin (2011a; 2011b), Valdés Sicardo (1988).

32. En los párrafos siguientes, dedicados a explicitar el marco adoptado, se resaltan los términos utilizados para la clasificación realizada.

33. Sigo aquí principalmente a Béhague (1983, 198-205, 352-358 y 407-411). Leonora Saavedra (2015a) realiza una deconstrucción de los discursos en torno a la música de Chávez como esencialmente mexicana. Saavedra sostiene que Chávez supo orientar su música "hacia la representación de lo moderno, lo abstracto, lo primitivo, lo indígena, lo mestizo o lo maquinal desarrollando un estilo polisémico capaz de evocar diversas asociaciones" (*ibidem* 99). Para otros aspectos sobre Chávez puede consultarse *Carlos Chávez and his World*, editado por Saavedra (2015b).

34. Sobre la utilización de materiales obtenidos de músicas tradicionales por parte de algunos de los compositores argentinos y su estudio estilístico se sugiere ver a Corrado (2010, 198-203). En su trabajo sobre la modernidad musical en Buenos Aires, Corrado destaca el "modo en que un material compatible con el empleado por el primer nacionalismo puede ser asumido desde estas nuevas perspectivas" (*op. cit*., 199): la búsqueda de una objetividad, el tratamiento contrapuntístico, la neomodalidad, la politonalidad. Si pensamos en muchas composiciones de Carlos Chávez, esos elementos de modernidad fueron puestos para crear, y también se recibieron, como ejemplos de nacionalismo musical.

obras que, a pesar de utilizar un ordenamiento serial de los doce sonidos, presentan una organización de la textura y diseño motívico derivados del clasicismo, o cuyo material explorado tiene referencias a músicas folklóricas. En lo que respecta a la composición con *Doce Sonidos*, incluí en esta quinta categoría aquellas obras que efectivamente utilizan algún tipo de organización interválica del total cromático (no exclusivamente la técnica serial dodecafónica) y que presentan una estética positivamente alejada del canon clásico. Por último, cuando las obras presentan elementos vinculados con la tradición experimentalista norteamericana, las neovanguardias de las décadas de 1950-1960 –que se distanciaron de procedimientos seriales– o sus autores utilizaron medios electrónicos resolví incluirlas en la sexta categoría: *Experimental*.[35] Luego de un rastreo exhaustivo en los programas, la audición y la búsqueda de referencias sobre las obras presentadas, se pudo arribar a los gráficos clasificatorios y tabla siguientes:[36]

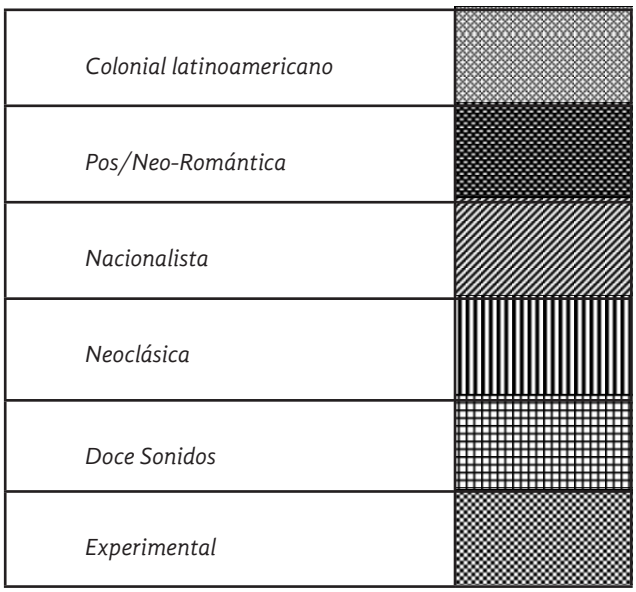


**Tabla 1** / Referencia para los gráficos.

35. Para esta clasificación pretendí deliberadamente no utilizar el término vanguardia, ya que considero es un término algo más complicado que experimental para el contexto de los años cincuenta y sesenta. La expresión *música experimental* supo utilizarse para aludir a diversos procedimientos compositivos a mediados del siglo XX. Uno de ellos fue la creación con sonidos o procesamiento electrónico, posiblemente porque era música originada en *laboratorios* de sonido. Además, las creaciones de Charles Ives, Henry Cowell o John Cage (con la inclusión de elementos aleatorios, entre otros) son algunos de los polos de la llamada música experimental norteamericana. Una aproximación al experimentalismo en los Estados Unidos y su concepto puede encontrarse en Goehr (2015), Nicholls (2004), Nyman (2009) y Schwartz y Childs (1998). Mientras que para el concepto y su aplicación en Latinoamérica véase Alonso-Minutti, Herrera y Madrid (2018).

36. La puesta en acción de *prácticas canónicas* fue otro aspecto que se intentó considerar (en base a lo planteado principalmente por Weber (2011, 50-2). Sin embargo, esta cuestión podría aplicarse no tanto a las obras como a corrientes estéticas o a la prevalencia de algunos compositores.

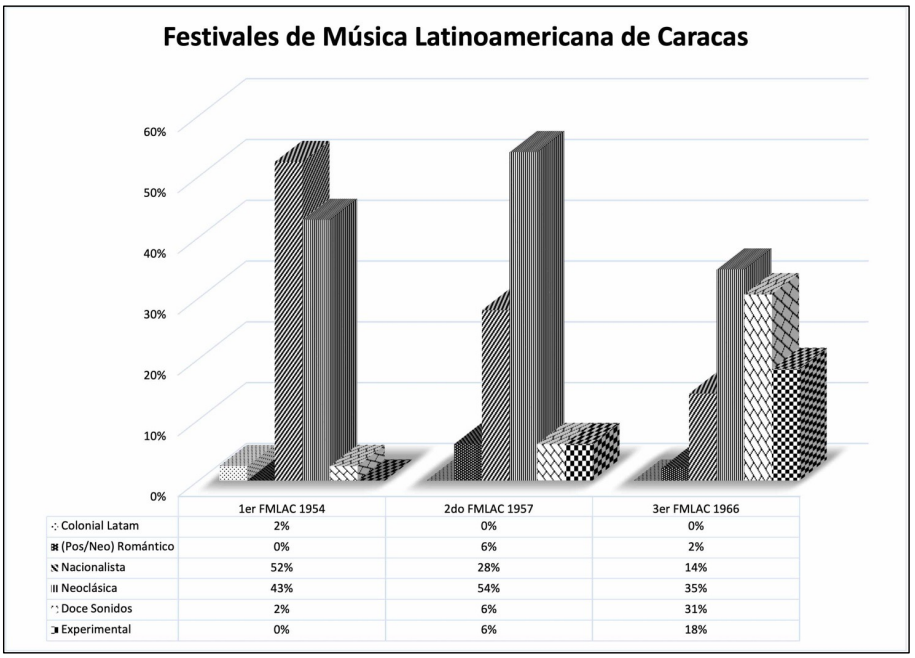


**Gráfico 1** / Tipos de obras presentadas en los Festivales Latinoamericanos de Caracas.

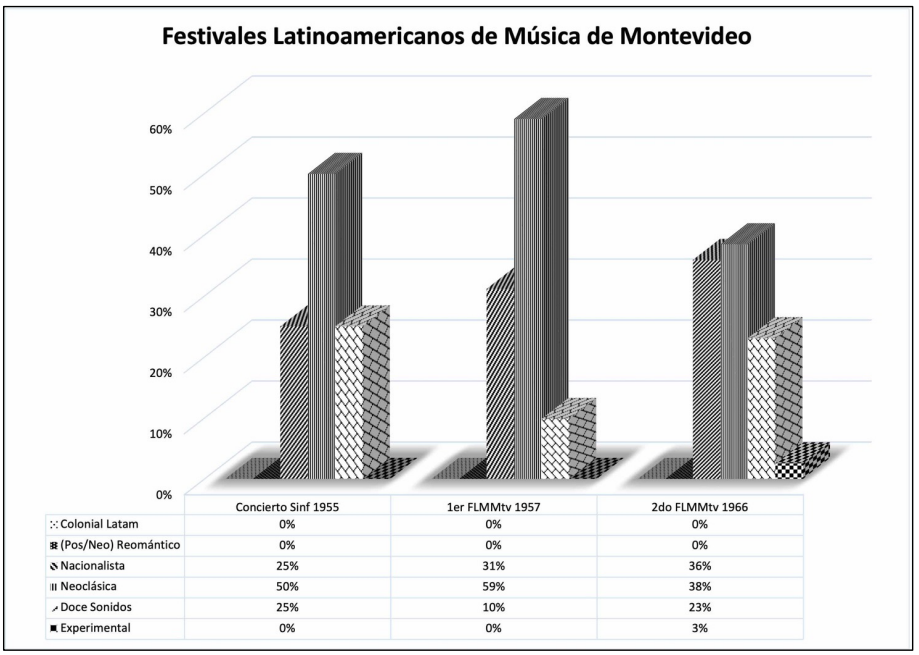


**Gráfico 2** / Tipos de obras presentadas en los Festivales Latinoamericanos de Montevideo.

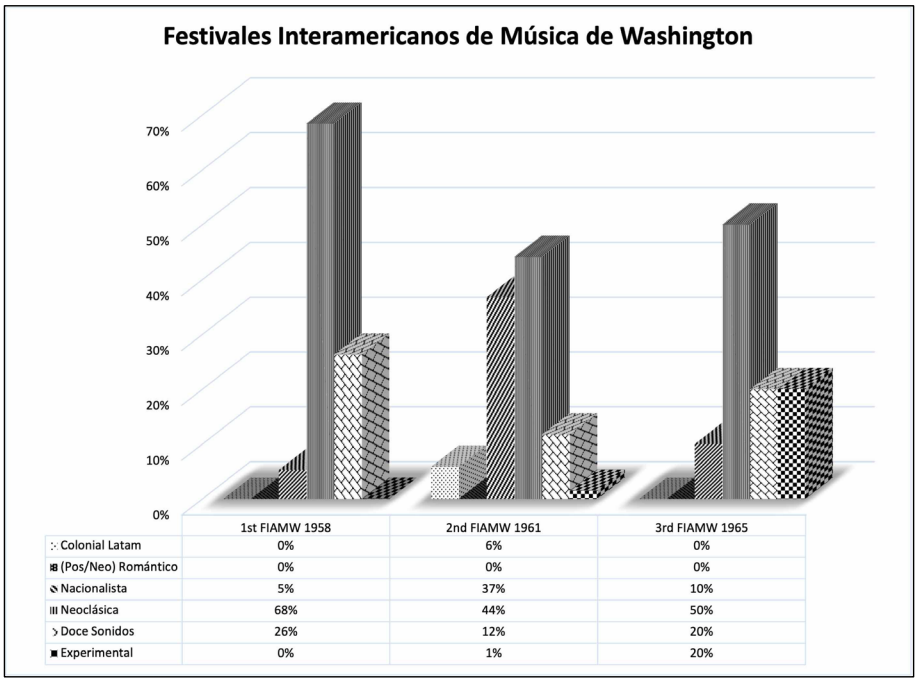


**Gráfico 3** / Tipos de obras presentadas en los Festivales Interamericanos de Washington.

| | Colonial Latam. | (Pos/Neo) Romántico | Nacionalista | Neoclásica | Doce Sonidos | Experimental |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Caracas** | 0,7% | 2,8% | 30,5% | 44,7% | 13,5% | 8,5% |
| **Montevideo** | 0,0% | 0,0% | 32,7% | 51,9% | 15,4% | 1,0% |
| **Washington** | 3,1% | 0,0% | 22,8% | 49,6% | 16,5% | 7,1% |
| | | | | | | |
| **Promedio** | **1,3%** | **0,9%** | **28,7%** | **48,7%** | **15,1%** | **5,5%** |

**Tabla 2** / Porcentajes generales por festival.

Los gráficos de cada festival presentan el porcentaje de obras correspondiente a cada una de las categorías establecidas. El porcentaje, y no la cantidad, permite realizar una comparación tanto entre las ediciones de un mismo festival como entre los distintos festivales. Si se tiene en cuenta la cantidad total de obras presentadas, los números son similares entre sí: en los tres festivales de Caracas se presentaron 141 obras, en los de Montevideo 105 y en los de Washington el total fue de 126. Las diferencias principales se deben a que en la primera edición de los festivales

de Montevideo y de Washington se presentaron muy pocas obras (cuatro en el Concierto Sinfónico de Montevideo y diecinueve en el Primer Festival de Washington). En base a los porcentajes de cada categoría (Tabla 2), la primera evidencia es la supremacía de la corriente neoclásica con casi un 49% del total. El segundo lugar lo ocupan las obras nacionalistas, con cerca del 29% (poco más de la mitad de las neoclásicas), y bastante atrás siguen las obras relacionadas con la composición con doce sonidos y las experimentales. El porcentaje de obras correspondientes al período colonial y aquellas vinculadas al posromanticismo es poco relevante, aunque su mera presencia es significativa.[37] En tanto hechos históricos, lo correcto es comparar los repertorios presentados en los cuatro primeros festivales desarrollados entre 1954 y 1957 –en Caracas y en Montevideo– con el realizado en Washington en 1958. En Caracas se pasó de una situación bastante tradicionalista en 1954 (con preeminencia de obras nacionalistas, más la inclusión de repertorio colonial) a una relación casi opuesta en 1957 (con obras mayormente neoclásicas, casi la mitad de la categoría nacionalistas y un aumento de obras compuestas con doce sonidos y experimentales). Los repertorios presentados en Montevideo, en general, tuvieron un carácter más conservador y homogéneo: obras neoclásicas con alrededor del 46%, con una relación medianamente equilibrada en las obras nacionalistas y de doce sonidos (aunque en 1957 el repertorio nacionalista está en segundo lugar). De manera realmente contrastante, el repertorio del festival de 1958 en Washington apostó por el modernismo: casi un 70% de obras neoclásicas, 26% de composiciones con doce sonidos y solo una obra (un 5%, representado por Heitor Villa-Lobos) vinculada al nacionalismo musical.[38] Esta situación prácticamente se revirtió en el segundo festival de Washington de 1961 donde los porcentajes se asemejan más al festival de Caracas de 1954, con la inclusión de obras coloniales y un aumento drástico de repertorio nacionalista.[39]

Al margen de las tendencias estéticas presentadas, en los dos primeros festivales de Washington, el grupo de compositores latinoamericanos convocados fue muy similar a los de Caracas y Montevideo en lo que respecta a las figuras más reconocidas: Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Blas Galindo, Roque Cordero, Mozart Camargo Guarnieri, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas. Pero resulta interesante cómo de manera temprana fueron convocados Gustavo Becerra (desde 1958), Antonio Tauriello y Mario Davidovsky (ambos desde 1961). La buena recepción de ciertas composiciones por el contexto norteamericano debe entenderse, al margen de los méritos de cada compositor –como los casos de Ginastera o Cordero–, por la difusión y conocimiento tardíos de la técnica de composición con doce sonidos en los Estados Unidos.[40] Otro punto a tener en cuenta es que, durante el período de la Guerra Fría, en los Estados Unidos era común "asociar al nacionalismo latinoamericano

37. La permanencia de composiciones provenientes del período colonial latinoamericano o con una estética cercana al posromanticismo marcan, en términos de Weber, la acción de prácticas canónicas: la recurrencia de un tipo de repertorio aunque este genere un contraste con el contexto donde se presenta.

38. Aparentemente, estos porcentajes darían la razón a la opinión de Roque Cordero –indicada anteriormente (ver nota al pie 23)– sobre la adopción de un lenguaje más contemporáneo en los Festivales de Washington.

39. Un elemento que, en parte, explicaría las diferencias entre los festivales es la virtual ausencia de compositores venezolanos en Washington (opuesta sobre todo a los organizados en Caracas): un representante de Venezuela tanto en 1958 y 1961, y ninguno en 1965. Este dato podría indicar una controversia importante impuesta por la estrategia interamericana (estética y política) de los festivales de Washington.

40. Sobre este punto es muy esclarecedor el testimonio de George Perle en su libro *The Listening Composer*, en el que da cuenta de lo complejo que resultaba –desde principios de 1930– acceder en los Estados Unidos a las partituras de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, básicamente por la toma de Austria por Hitler. Recién a partir de la década de 1950 fue posible comprar partituras de Schönberg y se pudo tomar mayor contacto con su producción (Perle 1990, 126-131).

con el comunismo" (Hess 2013, posición 283). En sentido opuesto, en Latinoamérica gran parte de los difusores de la técnica de composición con doce sonidos fueron abiertamente antinacionalistas, vinculados al comunismo (cuando no miembros del partido) o a corrientes políticas relacionadas con la izquierda.[41] Es necesario tener presente esta diferencia en el proceso de recepción, tanto a nivel estético como político, producido en los Estados Unidos y en la región latinoamericana para evitar un continuo de malos entendidos e interpretaciones erróneas a las que se puede arribar con una lectura apresurada o literal de las fuentes.[42]

### 3. Intereses, emulaciones, voluntades e interferencias

Hasta aquí se presentó parte de la superficie de lo que sucedía en estos festivales, aquello que permanece en los programas de mano. Lo interesante está en la trama privada, sobre todo la correspondencia, que permite una aproximación a las controversias y asociaciones alrededor de estos *eventos artísticos*. Al acercarnos a los detalles de los documentos surge una jerarquía entre los actores a partir de la diversidad de vínculos con los que conformaban una red. Así, se destaca la injerencia que tuvieron Inocente Palacios, Lauro Ayestarán y Domingo Santa Cruz, por un lado, y Gilbert Chase y Guillermo Espinosa, por otro. Estos actores-red sobresalen en dos momentos controversiales que involucran lo que considero dos actores-mediadores.

La cuestión es qué tan relevantes fueron y cómo interpretar las interacciones interpersonales, que han dejado su huella en la correspondencia, para trasladarlas a un plano –si no global– regional y en un lapso temporal que sobrepasa la década. Las herramientas que aporta la teoría del actor-red surgieron de estudios sociológicos centrados en laboratorios, a pequeña escala. Sin embargo, para lograr una perspectiva más amplia, lo que se propone es sumar las interacciones, más los objetos, más el número de conexiones y su respectiva contabilización. En todo caso, "el punto no es que todo sea local, sino cómo algo puede volverse más grande, a través de instrumentos y conexiones" (Asdal 2020, 337). De este modo, al centrarse en los eventos y los actores clave que intervinieron, es posible detectar los actores-red que interactuaron en el desarrollo de los festivales estudiados. En el Gráfico 4 puede verse una representación de las conexiones entre actores-red.

41. Me refiero puntualmente a los casos de Hans-Joachim Koellreutter en Brasil, Juan Carlos Paz en Argentina, Rodolfo Halffter en México y Gustavo Becerra en Chile, entre otros. Un recorrido particular sobre la difusión de la composición con doce sonidos en América Latina lo presenta Graciela Paraskevaídis, quien destaca la paradoja que enfrentó la música serial latinoamericana en la década del sesenta: "se había convertido en la vanguardia *establecida* contra el nacionalismo y el neoclasicismo" (Paraskevaídis 1985). Para otra aproximación véase Fugellie (2018a; 2018 b; 2018c).

42. Un aspecto que no se tomará en esta oportunidad es la participación en los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) de compositores latinoamericanos y norteamericanos. Aspecto que revela otro tipo de redes que pudieron impactar en la elaboración de los repertorios. Agradezco a Vera Wolkowicz su colaboración para la consulta de los programas de mano de la SIMC.

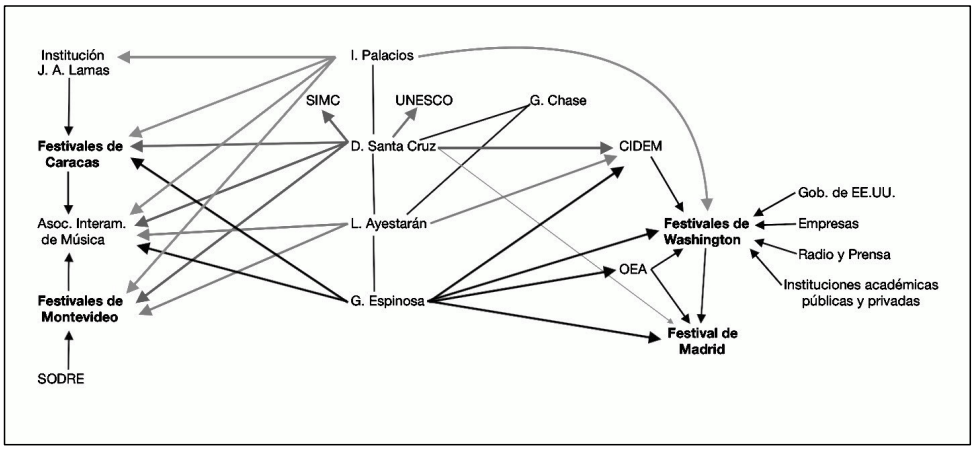


**Gráfico 4** / Conexiones entre actores-red.[43]

Si tomamos como centro de atención a los festivales, el Gráfico 4 muestra un flujo de conexiones con dos situaciones: una donde sobresalen los actores humanos y, otra, donde prevalecen los actores no-humanos. En los festivales de Caracas y Montevideo prevalecen los actores humanos: Palacios, Santa Cruz, Ayestarán y Espinosa fueron actores-red que en mayor o menor modo impactaron en la realización de los festivales. Cada festival tuvo una institución como soporte, las cuales, a su vez –y mediadas por los actores-red–, funcionaron como instancias de creación de otra entidad: la Asociación Interamericana de Música. En cambio, si bien las instituciones son formadas por humanos, los festivales de Washington estuvieron gestados y sustentados por actores-red no-humanos: asociaciones privadas, instituciones educativas, empresas, Estados nacionales y entidades supranacionales. En estas últimas, la figura de peso en el establecimiento de contactos y por sus múltiples participaciones fue Guillermo Espinosa, ya que medió con los vínculos de los otros humanos en el Consejo Interamericano de Música (Cidem). Por otra parte, como veremos, los festivales de Washington fueron parte condicionante del festival de Madrid realizado en 1964.

En las conexiones que se presentan (Gráfico 4) sobresalen las figuras de Santa Cruz y Espinosa. Sin embargo, los puestos que ocupó Santa Cruz en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y en la Unesco (Consejo Internacional de la Música) parecen haber tenido poco o nulo impacto en los festivales realizados en el continente americano.[44] La conexión musical hacia Europa también la mantuvo Espinosa, quien cumplió un rol importante en la

43. Las líneas (no flechas) que vinculan a las personas indican, hasta donde se ha podido comprobar en base al epistolario consultado, las principales relaciones establecidas. Si existió contacto entre Gilbert Chase y Guillermo Espinosa, el vínculo parece no haber sido en los mejores términos.

44. No es mi intención, en este análisis, menospreciar la figura de Santa Cruz, al contrario. El punto está en que a la luz de los hechos estudiados, su figura quedó en un segundo plano en tanto mediador de los procesos asociativos. Santa Cruz fue un importante promotor de la vida musical en Santiago de Chile, donde se destaca su labor como gestor y docente en la Universidad de Chile y su Facultad de Bellas Artes. Fue representante de esa universidad en diversos festivales internacionales y llegó a integrar el directorio de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea. Además, para 1956, Santa Cruz fue presidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical. Para más detalles sobre la amplia actividad institucional de Santa Cruz véase Merino (2002, 721-724) y Santa Cruz (2008). Por otra parte, a pesar de su pretendida universalidad o globalidad, las sedes de la SIMC y de la Unesco están en Europa y desde allí suelen surgir las decisiones.

organización del I Festival de Música de América y España celebrado en Madrid del 14 al 31 de octubre de 1964.[45] El peso de Espinosa en el festival de Madrid estuvo dado, principalmente, por la selección de las obras a interpretar. Este hecho quedó indicado en la consulta realizada a Héctor Tosar:

> Estoy empeñado en la dirección musical del Primer Festival de Música de América y España [...]. Los programas incluirán exclusivamente obras de los festivales de Washington. En lo que se refiere al compositor Tosar he propuesto en principio las *Variaciones para piano y orquesta*, con el autor de solista. También podría hacer gestiones para el *Tedeum*. No es posible tocar las dos obras (Carta de Guillermo Espinosa a Héctor Tosar, 23 de enero de 1964. Fondo Héctor Tosar, CDM).[46]

Al parecer, en lo que respecta a la porción americana del repertorio, la intención fue la de *exportar* las obras presentadas en los Festivales Interamericanos.[47] Esto marca una política de avanzada cultural –o por lo menos la intención de marcar presencia– por parte de Espinosa mediante la extensión de los festivales de Washington hacia Europa.[48]

Junto a Santa Cruz y Espinosa, quien contó con mayores vínculos en el recorte de eventos fue Palacios, aunque en comparación con Espinosa, sus ámbitos fueron bastante delimitados. El rol principal de Palacios fue el de mecenas: fundamental en Caracas, pero un nombre más en la nómina de patrocinadores de los festivales de Washington. Una de las controversias a analizar seguidamente marcará –en base al Gráfico 4– la importancia de la aparentemente equilibrada distribución de conexiones entre la Asociación Interamericana de Música y el Consejo Interamericano de Música. Esta controversia estará determinada, además, por la función mediadora y la agencia de ciertos actores.

En los festivales de Caracas y Montevideo, gracias a las mesas redondas y conferencias realizadas, se propendió hacia un rol mediador que tendió a transformar la realidad de los compositores.[49] Esto queda destacado en las palabras que pronunció Santa Cruz durante su intervención en la mesa redonda que se realizó el 27 de septiembre de 1957 en el Hotel Nogaró de Punta del Este, durante el Festival de Montevideo:

> ¿Cuál es la finalidad de los festivales que se realizan? Es decir, si los festivales son como los que se hacen en Europa, para tomar el pulso a la vida musical –que está todo el tiempo cambiando–, por lo tanto, son siempre obras nuevas. O si los festivales son como se pensó el primero de Caracas, para mostrarle al resto del

45. Domingo Santa Cruz tendría un rol importante en el Festival de Madrid, como disertante y vicepresidente de las Primeras Conversaciones de Música de América y España, pero finalmente no pudo asistir (Moro Vallina 2012, 146).

46. La obra seleccionada por Tosar fue el *Te Deum* (Moro Vallina 2012, 152).

47. La selección de obras fue realizada, a partir de los festivales de Washington, por Guillermo Espinosa y Gregorio Marañón. A esa selección se incorporaron dos encargos de obras, una a Ernesto Halffter (*Canticum in P.P. Johannem* XXIII) y otra a Alberto Ginastera (*Sinfonía de "Don Rodrigo"*), además de obras de compositores españoles (Moro Vallina 2012, 152-153).

48. Para otra aproximación y más datos sobre la relación entre España y los Festivales Interamericanos de Washington véase Payne (2012) y Hess (2019).

49. La capacidad mediadora de las reuniones entre compositores, musicólogos y críticos en los festivales, como se verá más adelante, parece haber quedado nada más que en buenas intenciones que no pudieron desarrollarse en el tiempo.

> mundo lo que era la música latinoamericana. [...] O bien si, todavía, el festival puede tener el objeto de promover la creación de obras nuevas. [...] Si nos ponemos de acuerdo en la finalidad de los festivales, yo creo que avanzaríamos un paso fundamental porque ya sabríamos con qué criterio vamos a presentar las obras. [...] Hay cosas que no es necesario explicarlo –está sobrentendido– y que es acercarnos, que es conocernos mutuamente. Creo que eso ya lo estamos haciendo. Y en esto debemos sacarnos el sombrero ante Venezuela y Palacios [...] y a ustedes, a la combinación que se ha establecido entre los festivales de Caracas y Montevideo, que en realidad se ha prestado un beneficio inestimable a la música latinoamericana. [...] Se ha creado un ambiente entre los compositores totalmente distinto al que había antes. Eso no tenemos todavía cómo agradecerlo a Venezuela y a Uruguay (Domingo Santa Cruz, exposición en mesa redonda, Montevideo, 27/9/1957).[50]

Santa Cruz se ocupó de difundir su posición en una extensa reseña crítica sobre los festivales de 1957. Destaco el hincapié que hace Santa Cruz al indicar la "inquietud en los medios oficiales de Washington" (Santa Cruz 1957b, 40) sobre la preeminencia de música latinoamericana en los festivales de Caracas y Montevideo –situación que, según Santa Cruz, no llamaba la atención a "los medios musicales de Estados Unidos" (*idem*)–. Esta diferenciación que marca Santa Cruz –persona con amplia trayectoria en diplomacia internacional– da cuenta sobre el origen político de las "inquietudes" suscitadas en Washington más que en el medio musical norteamericano.[51]

Los planteos de Santa Cruz se vincularon, principalmente, con la creación en Caracas, entre 1954 y 1957, de la Asociación Interamericana de Música, entre cuyos objetivos estaba promover la creación y difusión de los compositores del continente. Encabezada por Palacios y llevada adelante por Santa Cruz, como se mencionó anteriormente, esta asociación fue integrada también por Espinosa. La primera controversia surge hacia 1956, cuando se conforma en Washington el Consejo Interamericano de Música (el Cidem) dependiente de la OEA, donde Chase, Espinosa, Santa Cruz y Ayestarán llegaron a ocupar cargos.[52] Es decir, varios miembros y colaboradores de la Asociación Interamericana de Música creada en Caracas –que se resistía a depender de organismos internacionales–[53] ahora integraban otra asociación totalmente

50. Transcripción del autor, tomada del registro original. Agradezco a la Lic. Fabricia Malán la gentileza en la gestión de una copia del registro de la mesa redonda resguardado en el Archivo Sonoro de la actual Radiodifusión Nacional del Uruguay.

51. Una aproximación similar, en lo que respecta a la diferencia entre la recepción en la prensa de Washington y otros centros musicales, se encuentra en el trabajo de Carol Hess (2006).

52. En el momento de su creación, el Inter-American Music Council (Cidem) se denominó "Centro Interamericano de Música". En las deliberaciones en "mesa redonda" que dieron lugar a su formación, con representantes invitados especialmente por la Unión Panamericana, participaron: Santiago Velazco Llanos (Colombia), Aurelio de la Vega (Cuba), Manuel Herrarte (Guatemala), Jesús Durón (México), Luis Delgadillo (Nicaragua), Roque Cordero (Panamá), Gilbert Chase (USA), Héctor Campos-Parsi (USA, Puerto Rico), Harold Spivacke (USA), Carlton Sprague Smith (USA), David van Vactor (USA), Guillermo Espinosa (USA) y Enzo Valenti Ferro (Argentina). La declaración sobre la creación del futuro Cidem se firmó el 11 de abril de 1956 (Valenti Ferro 1956a). Luego de que la OEA aceptara que la "División Música de la Unión Panamericana" funcionara como Secretaría Ejecutiva, en *Buenos Aires Musical* 172 se indica que se incorporó a Domingo Santa Cruz (Chile), Lauro Ayestarán (Uruguay) y Francisco Mignone (Brasil) a la organización, con lo cual se alcanzó una representación de once países de América (Valenti Ferro 1956b).

53. Entre otros, esta cuestión la planteó muy claramente Aaron Copland en las jornadas del Festival de Caracas de 1954 (Astor 2008).

dependiente de una entidad supranacional. Sumado a esto, el Cidem impulsó la creación de los Festivales Interamericanos de Música (planeados para 1956 pero pospuestos para 1958).[54] La creación del Cidem, sumada a la falta de respuesta de algunos representantes de países latinoamericanos y a la renuncia en 1957 de Santa Cruz a la vicepresidencia de la Asociación Interamericana de Música, terminó por clausurar el funcionamiento de esta asociación que intentó mediar en la articulación de la actividad musical de la región. En los documentos epistolares consultados se encontraros huellas de esta controversia que se resolvió con el surgimiento del Cidem y el desmembramiento de las voluntades impulsadas por la Asociación Interamericana de Música.

La segunda controversia se produjo hacia dentro del Cidem y se vincula directamente con el rol mediador de Espinosa. Para 1963, el Cidem era presidido por Chase mientras que Santa Cruz y Ayestarán eran primer y segundo vicepresidente, respectivamente. Desde su creación en 1956, Espinosa ocupó el cargo de secretario general del Cidem además de ser el jefe de la División Música de la Unión Panamericana. Esta doble función le permitió actuar en dos planos jerárquicos y de manera autónoma, en palabras de Chase, "según más le convenga a su política del momento, o según los fines o ventajas que [perseguía]".[55] En octubre de 1963, Chase –quien luego de ocupar puestos diplomáticos dirigía el Inter-American Institute for Musical Research en la Universidad de Tulane (New Orleans)– resolvió renunciar a la presidencia del Cidem "debido a la imposibilidad de una mayor asociación con Guillermo Espinosa".[56] Según la correspondencia de Chase a Ayestarán,[57] se evidencia un distanciamiento entre los objetivos de Chase –que pretendía impulsar vínculos entre compositores, educadores y musicólogos del continente americano, tanto de la orientación histórica como la etnomusicológica– y los intereses de Espinosa. La injerencia de Espinosa durante los primeros años de la década del sesenta se evidencia en que gestionó los Festivales de Washington como director general musical, impulsó mediante el Cidem la creación de un Centro de Información y Documentación musical en Montevideo (a cargo de Ayestarán),[58] promovió la instalación de

54. Este hecho produjo fuertes intercambios epistolares entre Palacios, Santa Cruz, Chase y Ayestarán (Astor 2008, 161-164).

55. "Más sobre la crisis del CIDEM", copia de un informe enviado por Chase a Ayestarán, ca. 20/7/1963 (Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171).

56. Telegrama de Chase a Jaime Posada, secretario para Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, 22/10/1963 (Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171).

57. En el texto "Más sobre la crisis del CIDEM" y en las cartas del 20/7/1963 a Ayestarán y del 22/10/1963 a Santa Cruz, Chase enumera una serie de situaciones en las que Espinosa –gracias a su autonomía ante la Unión Panamericana– complicó los emprendimientos que organizaba Chase desde el Cidem y describe cómo se oponía a los intentos de encuentros interdisciplinarios que Chase tenía en mente junto a Santa Cruz y Ayestarán, principalmente entre musicología histórica y etnomusicología (Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171).

58. En 1940, en Uruguay se formó el Instituto Interamericano de Musicología, con Francisco Curt Lange como director. Esa entidad se formó luego de una serie de encuentros panamericanos. Sin embargo, el instituto solo produjo la publicación del quinto *Boletín Latinoamericano de Música*, centrado en Estados Unidos (Palomino 2020 [2021], 170-173). En 1963, Gilbert Chase se refirió al "Instituto Interamericano de Investigación Musical" en correspondencia a Lauro Ayestarán llamándolo "nuestro instituto" (carta del 20/7/1963, Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). En una carta dirigida a Ayestarán de diciembre de 1963, Espinosa le solicita "volver de nuevo a las actividades proyecto del Centro de Información y Documentación que hemos planeado con la colaboración de la OEA. Dígame si ya le llegaron los primeros paquetes con material" (carta del 16/12/1963, Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). Siete meses más tarde, Espinosa retomó el tema del Centro de Información e indicó que "el proyecto del material para el Centro es una realidad, pero hay que seguir ciertas disposiciones" (carta del 15/7/1964, Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). Al parecer, la vida de ese centro se mantuvo siempre en la instancia de proyecto.

un instituto dedicado a la investigación de música tradicional en Caracas[59] y logró la creación efectiva en 1966 del Instituto Interamericano de Educación Musical en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, cuyo decano era Domingo Santa Cruz.[60] De este modo, la aparente intención de trabajar en conjunto que discutían lo asistentes a las mesas redondas y asambleas de los festivales de Caracas y Montevideo poco a poco se fue disgregando mediante la acción mediadora de Espinosa en asociaciones relativamente autónomas o con poca vinculación bajo la supervisión general y aporte financiero –es decir, el control– del propio jefe de la División Música de la entonces Unión Panamericana.

## 4. Palabras finales

Los tres ciclos de festivales estudiados, así como sus derivaciones satélites o polos de atracción, presentan un sinnúmero de hechos, datos y nombres que conscientemente se decidió mantener a un lado para, así, poder hacer centro en la trama de asociaciones que se produjeron. Las herramientas de la teoría del actor-red posibilitaron poner en relación una serie de hechos que una simple enumeración de datos difícilmente permitiría conectar entre sí. El estudio de los repertorios presentados, en tanto actores no-humanos, deja en claro que hubo diferencias entre los conciertos de Caracas y Montevideo con los desarrollados en Washington. Este hecho quedó registrado en la historiografía principalmente por intereses particulares de algunos autores (como las publicaciones de Roque Cordero o Domingo Santa Cruz indicadas) y por la maquinaria institucional puesta en marcha (principalmente las columnas editoriales de algunos medios especializados, como *Buenos Aires Musical* o la *Revista Musical Chilena* por Latinoamérica, junto al *Boletín Interamericano de Música* –publicación oficial de la OEA–, el *Washington Evening Star*, el *New York Times* y el *Herald Tribune*, entre otros, por los Estados Unidos). Algunas obras presentadas en los festivales latinoamericanos fueron recibidas como anacrónicas, en lugar del reconocimiento a un pasado o práctica musical local. Esto sucedió, sobre todo para Enzo Valenti Ferro y los críticos estadounidenses, con aquellas obras basadas en elementos vernáculos (que incluimos en la clasificación como nacionalistas) o algunas obras fuertemente neoclásicas. Luego del frustrado intento de realizar el Festival Interamericano de New Orleans en 1956, el festival de 1957 en Caracas fue duramente atacado, principalmente

59. Este tipo de acciones institucionales, de corte "separatista" entre disciplinas, eran las que no le interesaban a Chase, quien seguía argumentos planteados por Charles Seeger, "ya que tanto etnomusicología como musicología se comprenden bajo el concepto de 'Investigación Musical'" (carta del 20/7/1963). Tanto en la carta del 20 de julio de 1963 mencionada, como en la respuesta de Espinosa a Charles Seeger del 12 de julio de 1963 y en el punto 4 del "Tercer Informe de 1963, junio-septiembre" del Cidem elaborado por Espinosa se mencionan diversas gestiones para crear un Instituto Interamericano de Etnomusicología o Archivo Interamericano de Música Folklórica. En los documentos el nombre del proyectado Instituto/Archivo difiere. Chase y Seeger apostaban por la existencia de una institución única, Espinosa adjudicaba a los Estados miembros de la OEA la necesidad de crear una segunda institución (documentos consultados en Fondo Ayestarán, CDM 1.2.12.2.171). Este proyecto, hasta donde se ha podido consultar, se concretó recién en 1971 como el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Inidef) de Caracas, bajo la dirección de Isabel Aretz –que absorbió al Instituto Nacional de Folklore (INAF) de Venezuela (puede consultarse Aretz y Ramón y Rivera 1976, 11 y Lengwinat 2017, 10-11).

60. Para noviembre de 1963, Santa Cruz había asumido la presidencia del Cidem en reemplazo de Chase (carta firmada por Santa Cruz y Roque Cordero a Chase, 4/12/1963, Fondo Ayestarán, CDM) y, con el patrocinio de la Unión Panamericana, se organizó la II Conferencia Interamericana de Educación Musical en la Facultad conducida por Santa Cruz (Merino 2002, 723). Esto es un elemento más que evidencia la habilidad diplomática de Santa Cruz, quien en 1959 se había opuesto a establecer vínculos con la OEA y a que el festival de Caracas se inclinase hacia el panamericanismo, suponiendo que algunos compositores norteamericanos coincidirían con él y "no por cierto los lacayos como Espinosa o los aprovechadores como Chase" (Carta de Santa Cruz a Inocente Palacios, Isla Negra, 27/9/1959 en Astor 2008, F57COR0064).

por la prensa norteamericana.[61] Sin bien hay un descenso importante en el porcentaje de obras nacionalistas, el festival de 1958 en Washington no se diferenció en gran medida en cuanto a la variedad de repertorio (mayormente obras sinfónicas) y a los compositores participantes, aunque en ese primer festival hay tres ausencias notables: Carlos Chávez, Aaron Copland y Virgil Thomson, quienes sí fueron incluidos en los programas de Venezuela y participaron activamente en los intercambios entre compositores latinoamericanos.[62] Dado que el porcentaje general de tendencias estético-técnicas no difiere en gran medida entre uno y otro festival –donde la estética neoclásica termina por predominar– los vínculos entre las obras (en tanto actores no-humanos portadores de sentido) y el resto de los actores no se incluyó en el gráfico de conexiones, con la intención de hacerlo inteligible. Un estudio más amplio que relacione las obras que integraron los repertorios, los intérpretes –donde los directores de orquesta pueden ser un dato relevante– y la fluctuación de tendencias estéticas podrá brindar otros matices o, mediante ello, accederíamos a sutiles vínculos interpersonales que mostrarían otras asociaciones.

Se ha podido articular una serie de eventos que tuvieron un alto impacto en una generación de músicos del continente americano. La voluntad asociativa a nivel regional de los compositores latinoamericanos tuvo un fuerte impulso a mediados del siglo XX, donde los festivales de Caracas y Montevideo permitieron entablar diálogos, con sesiones de discusión y evaluación de la actividad creativa a una escala que anteriormente no se había producido. Sin embargo, la visión de los Estados Unidos hacia Latinoamérica como un bloque uniforme de posibilidades económicas y sus estrategias geopolíticas durante la Guerra Fría impulsaron a la OEA para que actuara como un polo de disgregación de los nexos entre compositores latinoamericanos. En este accionar, se ha podido indicar cómo la figura de Guillermo Espinosa se destacó en tanto actor mediador fundamental para producir algo ciertamente paradójico: establecer asociaciones y centros de estudios con carácter interamericano que reunieron a músicos, educadores y musicólogos con el fin de desarticular las estrategias locales y que se mantuvieran, si no aislados, bajo una supervisión paternalista.

Algunos aspectos presentados podrán ser profundizados en futuros estudios, como los posicionamientos personales del resto de los actores humanos que intervinieron, la injerencia de la radio en la difusión y la circulación de registros sonoros de las obras entre los distintos países y ampliar el estudio del impacto social e institucional de la crítica especializada. Suele ser simple encontrar una reiteración de nombres o la participación continua de una u otra personalidad en distintas actividades, pero la localización de opiniones o actitudes contrapuestas –que impactan en los modos de asociación entre los actores sociales– fue determinante para jerarquizar el impacto de las relaciones de poder y su correspondencia con la agencia de dichos actores.

---

61. Howard Taubman, el crítico del *The New York Times*, fue uno de los tantos invitados en representación de la prensa y uno de los que vertió las mayores descalificaciones. Taubman se centró en indicar la ineptitud de las obras interpretadas en Venezuela, a excepción de los casos de Ginastera y Roque Cordero (Taubman 1957). Otros medios latinoamericanos recogieron el texto de Taubman y lo publicaron, de manera textual o parafraseándolo, por ejemplo, en *La Prensa* (Perú) el 21/4/1957. Una actitud similar a la de Taubman fue, como se indicó anteriormente, la del argentino Enzo Valenti Ferro.

62. Obras de estos tres compositores serán incluidas en los festivales siguientes, en Washington.

## Bibliografía

Antokoletz, Elliot. 2014. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. Nueva York: Routledge. (2da. edición de Twentieth Century Music. Nueva Jersey: Prentice Hall).

Alonso-Minutti, Ana, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid, eds. 2018. *Experimentalism in Practice. Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press.

Aretz, Isabel y Luis Felipe Ramón y Rivera. 1976. "Áreas musicales de tradición oral en América Latina. Una crítica y tentativa de reestructuración de los 'cancioneros' establecidos por Carlos Vega". *Revista Musical Chilena* vol. 30, 134: 9-55.

Aretz, Isabel, ed. 1977. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI editores y París: Unesco.

Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Asdal, Kristin. 2020. "Is ANT equally good in dealing with local, national and global natures?". En *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*, editado por Anders Blok, Ignacio Farías y Celia Robert, 337-344. Nueva York: Routledge.

Arpini, Adriana. 2004. "Posiciones en conflicto: latinoamericanismo-panamericanismo". En *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo I: identidad, utopía, integración (1900-1930), dirigido por Hugo Biagini y Arturo A. Roig, 31-50. Buenos Aires: Biblos.

Astor, Miguel. 2007. "La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente". *Extramuros* 26: 77-115.

_____. 2008. "Los ojoS de Sojo: el conflicto entre nacionalismo y modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)". Tesis de Doctorado, Universidad Central de Venezuela. Acceso: 15 julio de 2014. https://ucv.academia.edu/MiguelAstor/.

_____. [s/f]. "El primer Festival de Música Latinoamericana de Caracas". Acceso: 7 de abril de 2020. https://www.academia.edu/42602298/EL_PRIMER_FESTIVAL_DE_MÚSICA_LATINOAMERICANA_DE_CARACAS_22_DE_NOVIEMBRE_A_9_DE_DICIEMBRE_DE_1954.

Béhague, Gerard. 1983. *La música en América Latina (una introducción)*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Callon, Michel. 1984. "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay". *The Sociological Review* (32) 5: 196-233.

Callon, Michel, John Law y Arie Rip, eds. 1986. *Mapping the Dynamics of Science and Technology. Sociology of Science in the Real World*. Londres: The Macmillan Press.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2015. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Casares Rodicio, Emilio, dir. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Chase, Gilbert. 1947. "Fundamentos de la cultura musical en Latino-América". *Revista Musical Chilena* Vol. 3, 25-26: 14-23.

_____. 1958a. "Creative Trends in Latin American Music I". *Tempo* 48: 28-34.

_____. 1958b. *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Nova.

_____. 1959. "Creative Trends in Latin American Music II". *Tempo* 50: 25-28.

Corrado, Omar. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Cordero, Roque. 1959. "¿Nacionalismo versus dodecafonismo?". *Revista Musical Chilena* vol. 13, 67: 28-38.

_____. 1977. "Vigencia del músico culto". En *América Latina en su música*, editado por Isabel Aretz, 154-173. México: Siglo XXI editores y París: Unesco.

Croce, Marcela. 2009. "Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable". *Espacios* 42 (11): 128-134.

Dahlhaus, Carl. 1989. *Between Romanticism and Modernism*, traducción de Mary Whittal. Berkeley: University of California Press.

DeLapp-Birkett, Jennifer. 2008. "Aaron Copland and the politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States". *Journal of Musicological Research* 27: 31-62.

Donozo, Leonardo. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Fanjul, José Luis. 2013. "Grupo de Renovación (1942-1948). Neoclasicismo musical en Cuba". *Revista Argentina de Musicología* 14: 187-205.

Festival Latinoamericano de Música. 2021. "El festival". Acceso: 1 de septiembre de 2021. https://festivallatinoamericanodemusica.org/el-festival/#seguir-leyendo.

Fugellie, Daniela. 2018a. "¿El 'embajador de Schoenberg' en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)". *Latin American Music Review* (39) 1: 51-88.

_____. 2018b. "Nueva Música, Música Viva, Tonus e os caminhos da dodecafonia na América do Sul (1930-1960)". *Revista Música Hodie* (18) 2: 168-182.

_____. 2018c. *"Musiker unserer Zeit" Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Múnich: text+kritik.

Giro, Radamés, ed. 2009. *Grupo Renovación Musical de Cuba*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Goehr, Lydia. 2015. "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental", en *Experimental Affinities in Music*, editado por Paulo de Assis, 15-41. Lovaina: Leuven University Press. Originalmente publicado en *Spektakuläre Experimente: Praktiken des Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, editado por Helmar Schramm, Ludger Schwarte y Jan Lazardzig, 477-506. Berlín: Gruyter, 2006.

Gómez Cairo, Jesús. 2006. *Música cubana. Algunos procesos, creaciones y figuras paradigmáticas*. La Habana: Andante.

Hess, Carol. 2006. "Ginastera's Bomarzo in the United States and the Impotence of the Pan American Dream". *Opera Quarterly* (22) 3: 459–76.

_____. 2013. *Representing the Good Neighbor*. Music, Difference, and the Pan American Dream. Nueva York: Oxford University Press. Edición Kindle.

_____. 2019. "'Avant-garde Music Sounds Very Much the Same': Spain at the Fourth Inter-American Music Festival in Washington, D. C. (1968)". En *Trayectorias. Music between Latin America and Europe 1945-1970*, editado por Daniela Fugellie et al. *Ibero-Online* 13: 59-67. Acceso: 20 de agosto de 2021. https://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/ibero-online/previous-issues.html.

Hurtado, Leopoldo. 1953. *Realidad de la música*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Lange, Francisco Curt. 1934. *Americanismo musical*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores.

Latour, Bruno y Steve Woolgar. 1979. *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Los Angeles: Sage. (También publicado en Princeton: Princeton University Press, 1986).

Latour, Bruno. 2005. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Traducción de Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial. Originalmente publicado como *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lengwinat, Katrin. 2017. "Etnomusicología en Venezuela: desarrollo histórico y retos emergentes". En *Historia y desafíos de la investigación de tradiciones musicales*, editado por Katrin Lengwinat, 7-21. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes. Acceso: 15 de marzo de 2019. https://www.academia.edu/35494892/Etnomusicolog%C3%ADa_en_Venezuela_Desarrollo_histórico_y_retos_emergentes.

Malán Carrera, Fabricia. 2019. “Los documentos sonoros como fuentes testimoniales para la historia archivística en Uruguay. El caso de los Festivales Latinoamericanos de Música de 1957 y 1966”. *Música e Investigación*: 135-158.

Mazzeo, Rosario y Thomas D. Perry. 1946. *Report on the Fourth Season*. Lenox: Boston Symphony Orchestra. Acceso: 28 de octubre de 2021. https://archive.org/details/tanglewoodmusicc1946bost.

Merino, Luis. 2002. “Santa Cruz Wilson, Domingo”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 9, 721-724. Madrid: SGAE.

Michael, Mike. 2017. *Actor-Network Theory. Trials, Trails and Translations*. Londres: SAGE.

Moreno Rivas, Yolanda. 1991. *La composición en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Moro Vallina, Daniel. 2012. “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* (24), julio-diciembre: 143-173.

Nicholls, David. 2004. ‘Brave New Worlds: Experimentalism Between the Wars’. En *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, editado por Nicholas Cook y Anthony Pople, 210-227. Cambridge: Cambridge University Press.

Nyman, Michael. 2009. *Experimental Music. Cage and Beyond*. 10ª edición. Cambridge: Cambridge University Press. (Primera edición en 1999).

Palacios, Inocente. 1988. *La creación artística en Venezuela. Reflexiones sobre su evaluación histórica*. Caracas: Congreso de la República.

Palomino, Pablo. 2015. “Nationalist, Hemispheric, and Global: ‘Latin American Music’ and the Music Division of the Pan American Union, 1939-1947”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Acceso: 3 de diciembre de 2021. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68062.

_____. 2020. *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Nueva York: Oxford University Press. (Existe edición en castellano: *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional*, traducción de Laura Palomino e Ignacio de Cousandier. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021).

Paraskevaídis, Graciela. 1985. “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”. *La del Taller*, 3. Acceso: 10 de agosto de 2019. http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html.

Pardo Tovar, Andrés. 1958. *Iberoamérica en su música. A propósito del Segundo Festival de Caracas*. Montevideo: ARCA - Asociación de Relaciones Culturales Americanas, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República.

Payne, Alyson. 2012. "The 1964 Festival of the Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Relations in the Contexto of Cold War Politics". Tesis de doctorado, University of California, Riverside. Acceso: 15 de marzo de 2021. https://escholarship.org/uc/item/9r26w4gp.

Paz, Juan Carlos. 1952. *La música en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica. (2da. edición 1959).

_____. 1971. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana. (1ra. edición Buenos Aires: Nueva Visión, 1955).

Perle, George. 1990. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press.

Restrepo, Silvia y Mariantonia Palacios. 2019. "Los compositores de Santa Capilla en los Festivales de Música de Caracas". En *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 2. Acceso: 25 de octubre de 2021. https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/contenidos-1/.

Rugeles, Alfredo. 2003. "La creación musical en Venezuela". *Latinoamérica-música*. Acceso: 4 de septiembre de 2021. http://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-creacion.html.

Santa Cruz, Domingo. 1957a. "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas". *Revista Musical Chilena* 11 (53): 7-17.

_____. 1957b. "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo". *Revista Musical Chilena* 11(55): 37-49.

_____. 2008. *Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, editado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.

Saavedra, Leonora. 2015a. "Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan". *Journal of the American Musicological Society* 68 (1): 99-150.

_____, ed. 2015b. *Carlos Chávez and his World*. Princeton: Princeton University Press.

Schwartz, Elliott y Barney Childs, eds. 1998. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Nueva York: Da Capo Press. (1ra. edición 1967).

Slonimsky, Nicolas. 2005. *Writings on Music, Volume Three: Music of the Modern Era*, editado por Electra Slonimsky Yourke. Nueva York: Routledge.

Straus, Joseph N. 2009. *Twelve-Tone Music in America*. Nueva York: Cambridge University Press.

Taruskin, Richard. 2011a. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4. Nueva York: Oxford University Press.

_____. 2011b. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5. Nueva York: Oxford University Press.

Taubman, Howard. 1957. "Training center. Academy urgent need for Latin America". *The New York Times*, 14 de abril.

Valdés Sicardo, Carmen. 1988. *5 músicos latino-americanos*. La Habana: Editorial Gente Nueva.

Valenti Ferro, Enzo. 1956a. "Creación del Centro Interamericano de Música". *Buenos Aires Musical* 170, 2 de mayo: 4.

_____. 1956b. "El Centro Interamericano de Música". *Buenos Aires Musical* 172, 1 de junio: 4.

_____. 1957a. "Música latinoamericana en Caracas. Profesionalismo. Amateurismo. Folklorismo". Buenos Aires Musical 188, 16 de mayo: 3.

_____. 1957b. "Aram Khachaturian. El antiformalisme y la 'gonfiezza' sonora". *Buenos Aires Musical* 194, 16 de agosto: 1.

_____. 1957c. "El Festival de Montevideo". *Buenos Aires Musical* 198, 16 de octubre: 1.

Weber, Wiliam. 2011. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de concierto de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Originalmente publicado en 2008 como *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wolkowicz, Vera. 2012. *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Editorial Teseo y Ediciones Biblioteca Nacional.

## Fondos y colecciones consultadas

Colección Guillermo Espinosa. Jacob School of Music, Indiana University, Bloomington.

Fondo Lauro Ayestarán y Fondo Héctor Tosar. Centro de Documentación Musical "Lauro Ayestarán", Montevideo.

Archivo Sonoro. Radiodifusión Nacional de Uruguay, Montevideo.

Fondo César Dillon y Colección de programas de mano. Archivo. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.

**R**