

La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente

MIGUEL ASTOR

Escuela de Artes
(UCV)

RESUMEN

En este artículo se reseña la constitución de la Asociación Interamericana de Música, organismo colegiado de compositores promovido por el doctor Inocente Palacios y por el escritor Alejo Carpentier en el marco del Primer Festival Latinoamericano de Música de Caracas, en 1954. Constituyó el primer esfuerzo por crear un organismo de este tipo en el continente, en el que convergieron las figuras centimétrales más importantes de la época vinculadas con la creación musical. Trata igualmente de las discusiones que en el marco de la constitución de la AIM se dieron en torno a los problemas de la composición musical en el continente americano.

Palabras clave: MÚSICA, CULTURA, PROMOCIÓN, LATINOAMERICANA.

SUMMARY

In this article the constitution of Music's Interamerican Association, composers' collegiate organism is pointed out promoted by the Innocent doctor Palacios and for the writer I Move away Carpentier in the mark of the First Latin American Festival of Music of Caracas in 1954. It constituted the first effort to create an organism of this type in the continental level, in which the most important figures in the continent of the time linked with the musical creation converged. It is equally about the discussions that were given around the problems of the Musical Composition in the American continent in the mark of the constitution of AIM.

Key words: LATIN AMERICAN COMPOSITION, FESTIVALS OF MUSIC, CULTURAL PROMOTION.

INTRODUCCIÓN

Del 22 de noviembre al 9 de diciembre de 1954 se celebró en Caracas el Festival Latinoamericano de Música, importante iniciativa llevada a cabo bajo la guía de Inocente Palacios¹, Enrique de los Ríos², Pedro Antonio Ríos Reyna³ y Alejo Carpentier⁴, quienes constituyeron para tal efecto la Institución «José Ángel Lamas». Los conciertos del Festival, interpretados por la Orquesta Sinfónica Venezuela, se efectuaron en la Concha Acústica de Bello Monte, conocida entonces con el nombre de Anfiteatro «José Ángel Lamas». Entre las actividades que se desarrollaron en el transcurso del Festival, tuvieron especial significación tres mesas redondas convocadas por la institución anfitriona en las cuales se hicieron discusiones estéticas en relación con problemas vinculados al lenguaje de la música latinoamericana y se concretó la creación de una sociedad de promoción de la música y los compositores del continente, a la cual se bautizó con el nombre de Asociación Interamericana de Música (AIM). La creación de la AIM fue un importante antecedente de otros organismos interamericanos, que siguiendo la iniciativa de Caracas, promovieron igualmente la música latinoamericana. Nos referimos concretamente al Consejo Interamericano de Música fundado por el compositor colombiano Guillermo Espinosa en 1956 y que organizó los llamados Festivales de Washington hasta bien entrados los años 70.

¹ Inocente Palacios (1908-1996): Intelectual, político, empresario, mecenas y promotor cultural venezolano. Fundador de la Revista Literaria *Gaceta de América*, del Partido Democrático Nacional y de Acción Democrática. Organizó los Festivales Latinoamericanos de Música de Caracas (1954-1957-1966). Director fundador de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (1978) y del Taller Libre de Artes de Río Chico, estado Miranda.

² Enrique de los Ríos (1900-19?). Violoncelista. Fue integrante y presidente de la Sinfónica Venezuela y formó parte del Cuarteto Ríos.

³ Pedro Antonio Ríos Reyna (1905-1971). Violinista, director y presidente de la Orquesta Sinfónica Venezuela.

⁴ Alejo Carpentier (1904-1980). Novelista, ensayista y musicólogo cubano, autor de *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El Siglo de las Luces* (1962) y *Concierto barroco* (1974) entre otras obras.

SE REÚNEN LOS MÚSICOS

La creación de una «academia de compositores» para promover la difusión y el progreso de la composición en Venezuela, se había planteado entonces como una necesidad para el desarrollo de la creación artística en el país⁵. En la prensa de la época esta expectativa estaba presente al momento de convocarse el Festival⁶. La ocasión era propicia para que los compositores más importantes del continente se reunieran para algo más que oír música. Quizás era la primera, o una de las primeras veces en que una reunión de este tipo se efectuaría en América. De allí su importancia. Se han conservado las transcripciones de las mesas redondas que se convocaron para el Festival, documentos que forman parte del Archivo del mismo, el cual ha sido la base principal de este trabajo⁷. En éstos, podemos reconocer no sólo lo que los compositores pensaban acerca de su oficio, de la problemática de la música contemporánea latinoamericana y de cómo veían que podía establecerse una sociedad que promoviera su música en el continente, con más idealismo que sentido práctico. En las páginas siguientes las citas corresponderán a dichas transcripciones. En algunos casos incluiremos la cita en el texto, mientras que en otros, a modo de respaldo, colocaremos la transcripción del texto original al pie de la página.

⁵ Ver Quintana, Wenceslao: «Notas sobre la situación musical de Venezuela» en *Clave*, noviembre de 1953, p. 14.

⁶ Bastidas, Aristides: «Los Primeros Festivales de Música Latinoamericana». En *El Nacional*, 22 de noviembre de 1954, p. 32, Arte. En este artículo Bastidas también presenta las expectativas musicales que generaba el Festival: «No es de extrañar que asistamos en Caracas al establecimiento de un principio sólidamente universal pero intensamente unido a la naturaleza pródiga de donde procedemos». Y más adelante señala: «De aquí —es casi seguro— surgirá la Asociación Latinoamericana de Compositores».

Sin faltar la polémica estética que debía abordarse: «El folklore, casi siempre, no es sino un pretexto. El Nacionalismo ha de ser un punto de partida, pero no un molde de acero». Idea esta última que debía venir de la fértil cabeza de Alejandro Carpentier.

⁷ Agradecemos al maestro Juan Francisco Sans el habernos facilitado el acceso a estos documentos.

LA PRIMERA MESA REDONDA

La Primera Mesa Redonda de Compositores y Críticos reunidos en Caracas⁸, apareció convocada en la prensa el 2 de diciembre⁹. La primera sería pública y trataría sobre tres temas: «Sentido y proyección de la música latinoamericana», «Música de Expresión Nacional y de Inspiración Folklórica» y finalmente «El compositor y su público». El encuentro se efectuó en el auditorio del Colegio de Médicos del Distrito Federal. Se anunció en la prensa, cosa que no se cumplió, que de las versiones taquigráficas se extraería un libro el cual «constituirá una síntesis completa y activa de la situación de la música americana»¹⁰. Por la versión taquigráfica de este primer encuentro sabemos que actuaron como ponentes: Juan Bautista Plaza¹¹ por Venezuela, Héctor Tosar¹² por Uruguay,

⁸ Ficha técnica: Primera Mesa Redonda de Compositores y Críticos reunidos en Caracas, con motivo del Festival Latinoamericano de Música organizado por la Institución «José Ángel Lamas».

Ponentes: Juan Bautista Plaza (VENEZUELA), Héctor Tosar (URUGUAY), Alfredo Matilla (PUERTO RICO) y Alejo Carpentier (CUBA).

(Versión taquigráfica provisional: Isabel Vezga y J.L. Rodríguez Avial).

Fecha: 4 de diciembre de 1954

Hora: 9 p.m. a 11 p.m.

Local: Colegio de Médicos

Director de Debates: Inocente Palacios

ASISTENTES: Pedro Biava (Colombia) Jack Bornoff (Inglaterra) Juan José Castro (Argentina) Aaron Copland (USA) Carlos Chávez (México) Guillermo Espinosa (Colombia) Jacobo Ficher (Argentina) Blas Galindo (México) Harold Gramatges (Cuba) Dra. Margaret Grant (USA) Rodolfo Halffter (México) Alfredo Matilla (Puerto Rico) Edgard Martín (Cuba) Julián Orbón (Cuba) Jesús María San Romá (Puerto Rico) Domingo Santa Cruz (Chile) Sra. Gertrude Schoenberg (USA) Nuria Schoenberg (USA) Alberto Soriano (Uruguay) Virgil Thomson (USA) Héctor Tosar (Uruguay) Enzo Valenti Ferro (Argentina) Heitor Villa-Lobos (Brasil) Antonio Estévez (Venezuela) Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela) [en el original aparece como *Ramón Ribero*].

⁹ *El Nacional*, 2-12-54, p. 56.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Juan Bautista Plaza Alfonso (1898-1965). Compositor y pedagogo venezolano. Su producción comprende obras sinfónicas, corales, religiosas, pianísticas y vocales.

¹² Héctor Tosar (1923-2002) Compositor, pianista, director de orquesta, docente. Alumno de Arthut Honneger y Darius Milhaud en composición y de Serguei Koussevitsky en dirección de orquesta. Autor de obras sinfónicas (*Toccata*, *Sinfonía* para cuerdas), sinfónico-corales, de cámara y pianísticas. Ejerció la docencia en su país, en Venezuela, Puerto Rico y en los Estados Unidos de América.

Alfredo Matilla¹³ por Puerto Rico y Alejo Carpentier, quien aparecía representando a Cuba. La reunión se efectuó el 4 de diciembre entre las 9 y las 11 p.m. Palacios informa que en la reunión preparatoria se designó un pequeño grupo de ponentes integrado por Alejo Carpentier, Alfredo Matilla, Héctor Tosar y Juan Bautista Plaza. No conservamos las ponencias de los tres últimos, por lo que no sabemos si en fin se realizaron. Igualmente desconocemos si esta designación se realizó antes del Festival, o durante el transcurso. La presencia de Héctor Tosar entre los ponentes, quien era prácticamente un joven no conocido por muchos de los asistentes, y quien llegaría a tener una importante amistad con Palacios luego de este Festival, nos hace pensar que la convocatoria pudo haber sido hecha sobre la marcha¹⁴. La exposición la inicia Carpentier sobre el primero de los tópicos. Trata de la historia del Nacionalismo en América Latina, y su relación con la música europea de los primeros veinte años del siglo. En su exposición reitera algunas de las ideas que ya hemos visto presentadas en su columna periodística:

CARPENTIER: (...) Es evidente que en los primeros 20 o 25 años de este siglo, el compositor latinoamericano, deseoso de descubrir una conciencia de sí mismo, se volviera hacia su folklore, pero no a la manera de los compositores rusos del siglo XIX, sino que trataron de buscar en el folklore elementos de un estilo que no tenían, sin que los compositores latinoamericanos de esa década del 10 al 20 y después, del 20 al 30, fueran hacia el folklore con la sensación de que esas tendencias nacionalistas (...) el joven compositor latinoamericano (...) se sentía más próximo a la actualidad musical del momento volviéndose hacia los elementos que en estado bruto vivían en su ambiente.

¹³ Alfredo Matilla.

¹⁴ Palacios: «(...) en la reunión preparatoria de esta Mesa Redonda se designó un pequeño grupo o pequeño comité, que actuará como ponente, integrado por Alejo Carpentier, Alfredo Matilla, Héctor Tosar y Juan Bautista Plaza. El resultado de sus deliberaciones está sintetizado en el temario preparado por ellos para la Mesa Redonda, el cual está compuesto de dos puntos: Primero»: «Vivencia (*sic*) [*¿vigencia?*] y Validez del Nacionalismo Musical en América Latina», integrado por balance, aportaciones positivas y experiencias negativas; y luego «Música de Expresión Nacional y de Inspiración Folklórica» (2) Hay un tercer punto (...) «El compositor y su público».

Las intervenciones de algunos de los invitados apuntaban a establecer directrices estéticas a los compositores nacionalistas. O bien opinar en torno al carácter universal del Nacionalismo y del folklore, lo cual era evidentemente una preocupación para los compositores. Puesto que en un medio como el venezolano, donde se consideraba un imperativo la estética nacionalista¹⁵, el salirse de ese marco no fue asumido sino por unas pocas individualidades como una ruptura radical, si no como un acomodarse eclécticamente a las dos posturas en discusión. En ese sentido algunos hacen observaciones suplementarias que consideraban de relevancia. Tal es el caso de Alberto Soriano¹⁶, quien hace una distinción entre *venir* del folklore e *ir* al, como un signo legitimador del Nacionalismo. Al respecto Soriano hace la distinción entre Mousorgsky y Rimsky Korsakov, en ese sentido considera más auténtica la primera posición en detrimento de la segunda¹⁷. La propuesta de Soriano es recibida con desigual receptividad. Mientras Carpentier consideraba que analizar el caso de los compositores rusos desviaba la atención del problema central, Juan José Castro¹⁸ opinaba que no podía desestimarse del todo. Aunque posteriormente Soriano diría en su país que su opinión fue recibida con agrado y apoyo general, la verdad es que ese tipo de opiniones no encontró mucho eco en la cita. La mayo-

¹⁵ En el artículo señalado de Quintana (1953) los fines de la asociación propuesta serían: el intercambio de crítica y de información, la investigación de la música folklórica «como fuente material para la composición» y el estudio y promoción de las obras de sus miembros. Quintana, de quien se presume haya sido un aficionado culto (un *dilettante*), asumía al folklore como una base esencial para la composición de música en América. Es de suponer que tal opinión estaba muy generalizada en esa época en el medio culto, donde autores como Briceño Irigorri (*Mensaje sin destino*), Picón Salas y otros promovían una visión nacionalista de la cultura.

¹⁶ Alberto Soriano (1915-1981). Compositor y crítico argentino radicado en Uruguay.

¹⁷ Alberto Soriano: «Hay una diferencia principalmente en Moussorsky (*sic*). Éste viene del folklore; es una posición que difiere de la de Rimsky-Korsakov, que va al folklore; y sin embargo, en las obras de Moussorsky (*sic*) se revela mucho más claro que en las obras de Rimsky-Korsakov».

¹⁸ Juan José Castro (1895-1968). Compositor y director de orquesta argentino. Alumno de Vincent d'Indy en París. Autor de óperas, ballets, música sinfónica, coral, de cámara y obras pianísticas. Ganador del Premio de Composición «José Ángel Lamas» en el Festival.

ría se inclinó por una postura ecléctica y flexible. Algunos críticos anteponen la necesidad de «inspiración» antes que de legitimación a través del folklore. Tal es la postura del crítico puertorriqueño Alfredo Matilla:

MATILLA, Alfredo (Puerto Rico): Estas reuniones creo que deberían alentar a los músicos a que siguieran su inspiración, sea dentro del folklore, sea fuera de él. Esto para mí significa que cierta música parece que ha sido fabricada, y voy a hacer un paralelo (...) es algo así como cierta poesía que se fabrica con un diccionario en la mano que se abre como el Kempis. Sale la palabra «espeluznante» como primera; la segunda palabra «gato»; la tercera «árbol», y la cuarta «verde». Eso ya es una frase. Lo mismo da que salga espeluznante, árbol y gato. Verde sería más moderno. Los compositores de música deben ser alentados a que sigan su inspiración (...) Puede que un músico o un poeta en un año tengan treinta inspiraciones, y en otro, sólo tres. Pero eso es un criterio que está dentro del total de la inspiración musical.

A todas estas interpretaciones del hecho musical, a todas luces estériles, se oponía la única sensata planteada por Juan José Castro: que el compositor es libre de escoger el camino de su propia expresión, lo cual por otro lado cancelaba el debate en torno a establecer si el Nacionalismo era o no «vigente»¹⁹. En este contexto declara Antonio Estévez²⁰, pero lejos de plantear algún tipo de postura propia; recordemos que era el autor de la obra nacionalista que quizás había causado la mayor impresión del Festival, y se limita a pedir luces a los viejos maestros presentes²¹. Como un muchacho. En efecto, pertenecía a una generación

¹⁹ Juan José Castro: «Yo quiero decir que son los músicos los que decretan el camino de la música, no los individuos, ni críticos, ni el público, sino los propios compositores».

²⁰ Antonio Estévez (1916-1988). Compositor y director de orquesta venezolano. Autor de la *Cantata Criolla «Florentino el que cantó con el diablo»* sobre poesía de Alberto Arvelo Torrealba.

²¹ Antonio Estévez: «Yo desearía que ya que están aquí especialmente los invitados y decanos de la música en América, como son los maestros Chávez, Villa-Lobos, Castro, etcétera, experimentados en este campo, puesto que creo que han trabajado también el Nacionalismo, se les invitara a que ellos hablaran un poco al respecto. Cómo ellos ven el problema, y así nos podrían guiar a los que somos unos seres que estamos comenzando en estas cosas. Es un ruego que no sé, en fin, si se tomará en cuenta» (aplausos) (8).

posterior, lo que explicaría su actitud, la cual es recibida con aplausos, lo que muestra cómo nos percibíamos en relación con la música y los músicos de otros países de América.

Destacan las participaciones de Heitor Villa-Lobos²², Carlos Chávez²³ y Domingo Santa Cruz²⁴. El primero de ellos hace una especie de breve recuento de la historia del Nacionalismo musical en Brasil. Dice que para 1912 la música académica que se hacía en el país se basaba íntegramente, tanto desde el punto de vista técnico como en el estético, en lo europeo, especialmente francés. Dice que no se conocía a Debussy, y que lo más moderno que se conocía eran Rimsky-Korsakov y Paul Dukas. Más tarde, no dice cuándo ni quién, menciona a «un compositor brasileño» que comienza a hacer Nacionalismo «empírico» como él lo llama, con más buena voluntad que éxito estilístico: «el resultado de esa música era de tema popular folklórico con ritmo brasileño, pero en la ropa era enteramente a la francesa». Entonces entró él en la escena:

En 1912 yo resolví tirar esa ropa, hacer la música vestida a manera del país [Aplausos]. Por eso en vez de hacer acordes perfectos o hacer armonías y melodías en el camino del impulso de Europa, que yo conocía, yo empecé a hacer sonatas, y durante 3 años me tomaron por loco (...).

Finalmente Villa-Lobos explica que el verdadero compositor busca innovar, pero sin desligarse del país de origen. A diferencia de Soriano, las palabras de Villa-Lobos son recibidas con aplausos, lo que indica que su propuesta contaba con el apoyo de un público cuya conformación no conocemos, pero que estimamos constituido por conocedores,

²² Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Compositor brasileño. Autor de más de dos mil obras. Uno de los más importantes compositores latinoamericanos del siglo XX.

²³ Carlos Chávez (1899-1978). Compositor y director de orquesta mexicano. Fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Director del Conservatorio Nacional, donde dictó clases de Composición. Autor de sinfonías (*Sinfonía India*, *Sinfonía de Antígona*), ballets, y de una muy tocada Toccata para instrumentos de percusión.

²⁴ Domingo Santa Cruz (1899-1987). Compositor y pedagogo chileno. Alumno de Enrique Soro y Conrado del Campo. Fundador de la Facultad de Música de la Universidad de Chile.

estudiantes y aficionados cultos²⁵. Blas Galindo²⁶ retoma entonces el punto de vista expresado por Matilla: el Nacionalismo no es una condición *sine qua nom* para que la música sea buena²⁷, llevando la discusión al mismo punto muerto. Enzo Valenti Ferro²⁸ lleva la discusión a un punto importante: cuál es el legado del Nacionalismo musical y cuál es la trascendencia en el futuro de esta estética²⁹. En este sentido es apoyado por Carpentier, quien propone que la discusión se reduzca a lo acontecido en los últimos treinta años, quizás para no llevar la discusión hasta los cinco rusos. Pero quien dice lo que hay que decir no es ninguno de los compositores o musicólogos invitados sino: «[un señor del público]: En realidad no existe un cuerpo de exposición al cual referirnos, por lo que yo pediría que la Comisión hiciera una ponencia (aplausos)». En efecto, para muchos de los presentes todo era nuevo. Era la primera vez que muchas de las obras latinoamericanas que se tocaban en el Festival se escuchaban en Caracas. Por eso, Luis Felipe Ramón y Rivera³⁰ hace la segunda intervención venezolana de la noche declarando que dado ese desconocimiento que teníamos de las obras,

²⁵ Heitor Villa-Lobos: «Considero que el músico tiene que ser siempre diferente, siempre original, siempre verdadero, pero de corazón del país donde ha nacido. Ese es el problema que yo llamo Nacionalismo elevado, y creo que están explicados los primeros pasos de un Nacionalismo» (Aplausos).

²⁶ Blas Galindo (1910-1994). Compositor mexicano: Autor de *Sones de Mariachi* para orquesta. Obtuvo el premio «José Ángel Lamas» de composición en el 2º Festival de Caracas en 1957.

²⁷ Blas Galindo: «Yo creo que la composición musical, la música no es buena ni es mala por el hecho de ser nacionalista o no serlo. Realmente, eso no tiene que ver con que la música sea buena. Lo importante es eso precisamente, eso, que sea música y que sea música buena. Si es nacionalista y es mala, no tendrá ningún valor. Entonces, creo yo que debe dejarse el camino abierto para que todos los compositores hagan lo que quieran hacer, porque ya sabemos que lo único que quieren es hacer música y que sea buena».

²⁸ Enzo Valenti Ferro: Musicólogo argentino, director del periódico *Buenos Aires Musical*.

²⁹ Enzo Valenti Ferro: «...hay dos puntos: primero: si el Nacionalismo musical americano podría ofrecer en su balance un saldo favorable; y segundo, si por el contrario, el Nacionalismo musical ha conducido a la música de América a un callejón sin salida».

³⁰ Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993). Compositor, etnomusicólogo y folklorista venezolano. Alumno del etnomusicólogo argentino Carlos Vega. Con su esposa ISABEL ARETZ realizó una importante labor en el campo de la investigación etnomusicológica.

era imposible plantearse tal balance³¹. Matilla retoma el aspecto del balance haciendo la salvedad de que desde el punto de vista histórico el sentimiento nacional es un fenómeno romántico, que va acompañado de una exaltación romántica que tiende a la exacerbación de lo propio,

(...) levantando una serie de barreras, algunas de las cuales podrían ser de las que Ribera (*sic*) acaba de hablarnos acerca de la música venezolana, esa serie de barreras que separan para hacer un impedimento para la comprensión no ya de las manifestaciones artísticas sino del espíritu que las orienta y dirige.

Entonces para Matilla había dos acepciones de «Nacionalismo»: por un lado un Nacionalismo negativo: «(...) la palabra Nacionalismo usada aquí no es esa expresión enfermiza que sería la negación de la universalidad, que lleva a la exaltación de lo propio en perjuicio de lo ajeno», y otro positivo. Habría la posibilidad de un Nacionalismo abierto a comprender otras estéticas y otras manifestaciones de la música. Acepción adecuada del término que debería ser considerada la única relevante³².

Habló entonces Carlos Chávez. En principio resume las dos formas del Nacionalismo. Un poco como las había definido Soriano, pero sin calificar ninguno de los dos tipos³³. Sorprendentemente, Chávez critica al Nacionalismo, siendo uno de sus grandes representantes:

³¹ Luis Felipe Ramón Y Rivera: «En Venezuela en realidad no conocemos la música argentina y muy poco la de otros países. Este es el caso, si vamos a hacer un balance podemos hablar de obras que conocemos. ¿Cómo podríamos hacer un balance sobre la música de América que no conocemos?».

³² Alfredo Matilla: «...no es este un Nacionalismo negativo. Carpentier lo ha dicho, es a la manera de manifestarse de ese sentimiento nacional, o bien en un balance pasivo de universalidad, o bien cuando surge el factor negativo de Nacionalismo retrógrado y hermético. (...) Hasta qué punto la música latinoamericana nos ha dado un balance favorable en ese sentido utilizando el camino hacia el folklore, (...) o bien si es el del Nacionalismo hermético y negativo del cual vamos a deducir una experiencia contraria. No sé si esto está claro, pero esa es la cuestión».

³³ Carlos Chávez: «El balance incluye evidentemente toda la historia del Nacionalismo y desde luego, se ha hablado en términos generales de dos grandes formas de nacionalismo. (...) es decir un Nacionalismo creado directo y otro ya bien integrado en la personalidad del compositor. (...) El Nacionalismo es un fenómeno histórico que no podemos negar, (...) es un fenómeno muy antiguo» (12).

En realidad para mí, (...) el nacionalismo no ha dejado de ser una forma de academismo, como cualquier otra, o sea, una receta: vamos a tomar los cantos del pueblo y vamos a ver qué podemos hacer con ellos y vamos a hacerlo así o así. Eso evidentemente tiene un aspecto positivo en cuanto el compositor se supone que está identificado con su tarea; pero tiene también un aspecto negativo puesto que en cierta manera está forzando al compositor a seguir un camino. Así que en este aspecto el Nacionalismo es un constante ir y venir de lo negativo a lo positivo.

Hay que discernir cuándo la postura nacionalista es positiva y cuándo no. Evidentemente, para Chávez el límite lo fija la propia libertad del compositor. El compositor es libre y toda imposición estilística es empobrecedora, como lo es todo academicismo³⁴. Chávez finalmente coincide con Castro y con Galindo: «...lo que cuenta no es el Nacionalismo, lo que cuenta es el talento del compositor. Si tiene talento o genio, cualquier cosa que haga estará bien, lo mismo que sean 7 sonidos que 12, que sea nacionalista o que no lo sea (...)». Sin duda la única postura lógica. Y Chávez explica por qué³⁵. Es el resultado formal el que cuenta. No si la obra es nacionalista o no; tal polémica ya está superada para el compositor mexicano. Chávez intuye que la discusión sobre la vigencia del Nacionalismo simplemente llegará a un punto muerto, lo

³⁴ Carlos Chávez: «Mi experiencia personal es que si hemos de tratar con el Nacionalismo, o hemos de tratar con cualquier otra serie de fórmulas que nos señalen el camino, lo mejor es que procuremos tomar de aquello lo más que sea posible, pero no dejemos que nos sujete a nosotros. (...) Si el Nacionalismo va a ser una forma de que excluyamos de nuestros elementos de trabajo aquellas cosas que no están dentro de él, entonces será un elemento negativo; si lo consideramos como un elemento más en la aportación de nuestra personalidad, por encima de todo, entonces pensamos que el Nacionalismo se vuelve un nuevo academismo, tenemos que hacer a fuerza de él música de los Andes, de México, el huapanguito, etcétera. No, ¿por qué razón? (...) que no sea una obligación, que no sea el viejo asunto de que la música debe componerse de determinada manera».

³⁵ Carlos Chávez: «La música es una creación individual, inclusive la música popular es individual. (...) En realidad la diferencia entre la música popular y la música culta, no es más que diferencia de grados (...) y llegamos al problema de cuáles son los valores definitivos en la música. Estos no son el que sea nacionalista o no. Si es nacionalista o no, si es atonal o no, si es esto o lo otro, lo que cuenta en la música, los valores que buscamos, lo que esperamos de la música es más que nada sus valores de forma, su valor de integración, su cohesión, su solidez, la justa relación de todas sus partes».

importante es darle herramientas al creador para que haga música: «Como una conclusión de carácter práctico diré que si alguna enseñanza o ventaja pudiera tener esta discusión, (...) la idea sea la de considerar y encontrar los medios de estimular la creación individual (Aplausos)».

La intervención de Santa Cruz no hace sino refrendar lo inevitable. La discusión no puede llegar a una conclusión aceptable para todos, porque implicaría la imposición de un dogma³⁶.

Santa Cruz expone valientemente su postura personal:

Yo no creo en el Nacionalismo. Creo en la música, sencillamente. (...) Creo que lo que llamamos Nacionalismo y folklorismo, el diferenciar lo uno de lo otro, es como si quisiéramos que adivinaran por nuestra cara de qué país venimos. (...) Cuando hayamos hecho el balance, yo voy a dar una opinión (16).

La intervención de Rodolfo Halffter³⁷, es ponderada y admite la validez que *en un tiempo* tuvo el Nacionalismo. Lo considera una necesidad histórica que cumplió su finalidad y que le dio legitimidad a la música hecha en América³⁸. Su reivindicación del Nacionalismo es recibida con apoyo entusiasta, aun cuando admita que para él, ya «está agotado» como estética, pero recalca que es una posición personal:

³⁶ Domingo Santa Cruz: «En realidad es inútil que tendamos a formular un dogma o un camino. Cada uno de nosotros compondrá como le guste, como le dé la gana y como es antes de entrar en esta sala y después de salir de ella. Creo que lo que podemos hacer es examinar la materia, ver en qué consiste, ver si en realidad éste ha dejado un saldo positivo o negativo y después hacer un balance final».

³⁷ Rodolfo Halffter (1900-1987). Compositor mexicano de origen español. Es autor de obras sinfónicas, ballets y música de cámara. En 1953 comenzó a trabajar con la técnica dodecafónica.

³⁸ Rodolfo Halffter: «Yo creo que el Nacionalismo en música ha sido positivo. Es más, era necesario, era la única manera que tenían los países hispano-americanos de libertarse del imperialismo musical francés, alemán e italiano. (...) Precisamente el Nacionalismo (...) hizo que los músicos de los distintos países se fueran diferenciando y se fueran libertando de la tiranía europea. (...) este es el Nacionalismo a flor de piel, luego hay otro más importante que es que del folklore (...) se fue creando un lenguaje propio armónico, (...) ya en el lenguaje propio de cada nación estaba comprendida la esencia del folklore, y precisamente esto es lo que hace que la música de hispano-américa (*sic*) haya podido alcanzar ese universalismo; es decir, partiendo de sus bases nacionales».

En su segunda etapa, ¿qué podría suceder? Eso ya lo veremos. No podemos determinar ahora si el Nacionalismo es un tema agotado o no. Yo creo que está agotado, pero en su momento histórico ha dado grandes frutos, y eso no se puede negar (Aplausos).

Finalmente intervienen los dos compositores norteamericanos invitados al evento. Aaron Copland³⁹ y Virgil Thomson⁴⁰ se esmeran en tratar de orientar a los compositores jóvenes latinoamericanos a no irse por el camino fácil (¿del Nacionalismo?). La posición de Copland, tratando de entender la problemática del joven compositor latinoamericano y de recomendarle esfuerzo y prudencia así como huir de las soluciones fáciles, le granjean la simpatía de un público que parece darle gran valor a la tradición y a la idea del esfuerzo indispensable para alcanzar cualquier meta⁴¹. Thomson es un poco más directo y le dice a los latinoamericanos que no «nos den más españoladas»⁴². Recalca que no es posible hallar ese sustrato nacional.

³⁹ Aaron Copland (1900-1990). Compositor estadounidense. Autor de *Salon Mexico*, *Appalachian Spring*, *Billy the Kid*, *Rodeo* y *Lincoln portrait* entre otras obras.

⁴⁰ Virgil Thomson (1896-1989). Compositor estadounidense. Alumno de Nadia Boulanger. De estética neoclásica, es autor de numerosas obras, entre ellas la ópera *Four Saints in three acts*.

⁴¹ Aaron Copland: «Yo creo que en todo lo que ha dicho el maestro Halffter tiene mucha razón. Es decir, que es muy fácil ahora para nosotros que tenemos un medio siglo, decir que el Nacionalismo no es un problema. (...) para nosotros el problema es un poco diferente que el problema para los jóvenes, porque los jóvenes piensan mucho cómo pueden escribir música nacional. Es un problema para ellos. (...) yo, como compositor norteamericano quería advertir a los jóvenes de no intentar no probar soluciones fáciles. No existen. Y ellos tienen ahora problemas diferentes que los que tienen Villa-Lobos, Chávez, Castro que ya se nos han planteado. Muchas gracias» (Aplausos).

⁴² Virgil Thomson: «Yo quisiera recordar a todos los que tienen tendencia a pensar que hay algo profundamente patriótico en el uso de temas folklóricos en la composición musical, que tal uso es, por el contrario, una forma muy corriente de internacionalismo. (...) En la actualidad, uno de los cultos más difundidos y apasionantes –la síntesis dodecafónica– evita tanto el uso de los temas folklóricos como el de los amaneramientos familiares. Esto es internacionalismo puro. (...) La evocación folklorística (...) Si se usa con discreción, esto puede ayudar a los jóvenes compositores a encontrar el camino de su expresión. Pero puede también, como acaba de observar Aaron Copland, llevarlos a lo superficial y a lo trivial. (...) Por favor, no nos den más “españoladas”. Estudien sus costumbres y su lenguaje, que es una lengua muy noble

Edgardo Martín⁴³, regresa al tema de la obra nacional y la obra universal. Considera que el Nacionalismo es una fase necesaria en la evolución cultural de un pueblo⁴⁴. Esas obras nacionalistas pueden devenir en obras universales si factores de tipo ambiental, social y cultural confluyen para permitir dicha transformación, de otro modo la obra universal no puede darse fuera de un contexto que va más allá del compositor⁴⁵. Considera que para que la obra nacional devenga en «universal» debe ser capaz de traspasar las fronteras y hablarle por igual a las diferentes culturas: «Cuando la creación del talento traspasa los frentes nacionales, entonces empleamos para clasificar esa obra el término universal. La clasificamos como participante de una universalidad». Pero sólo es una circunstancia fortuita que no implica la no universalidad del Nacionalismo. Al contrario, el Nacionalismo musical americano es una expresión de validez universal, propia, autónoma e independiente de la visión eurocéntrica: «...propongo esta idea del Nacionalismo espontáneo en América contra la creencia general de que en materia de música todo lo que se hace en América es una copia de Europa (...)». Por su parte, Enzo Valenti Ferro considera que toda obra que exprese la sensibilidad de una colectividad es nacionalista, independientemente de si utiliza recursos folklóricos o no. Así, las obras aparentemente *internacionales* de muchos compositores americanos son en el fondo nacionalistas porque responden a lo que es el sentir de una colectividad. Por tanto,

y que espera todavía su apoteosis musical. Pero también estudien profundamente el lenguaje internacional de la música. El Arte nacional es posible solamente a través de las disciplinas internacionales».

⁴³ Edgardo Martín (1915). Profesor, compositor y musicólogo cubano. Alumno de José Ardévol. Perteneció al Grupo Renovación Musical.

⁴⁴ Edgardo Martín: «Me parece conveniente entender de la manera más amplia, más general, por Nacionalismo toda fase técnica expresiva de la música por la cual pasa la música culta de un pueblo cuando quiere hacer oír en el mundo la voz de ese pueblo (...) la presencia de sus manifestaciones culturales al mundo».

⁴⁵ Edgardo Martín: «...cuando el talento encuentra un ambiente, una situación donde los elementos expresivos del pueblo han cuajado ya como para que puedan unirse en una forma superior de cultura o de expresión artística, entonces aparece la obra universal. Pero también creo que mientras no existan esas condiciones, la obra universal no se produce, y que un talento puede perecer o tiene que emigrar, tiene que buscar otro lugar o situación en que pueda encontrar esas condiciones óptimas...».

en ellas se puede advertir una estética nacional, en sentido amplio⁴⁶. Es entonces cuando, ante esta expansión que se viene dando en la discusión acerca del sentido del término «nacionalista», interviene Domingo Santa Cruz con una declaración que debió afectar a más de uno⁴⁷. Consideraba la discusión inútil porque toda obra hecha en América tiene su especificidad propia, libre de la superficialidad de los símbolos o las referencias trasplantadas del folklore. Su intervención es recibida con aplausos, lo que hace pensar que había un problema no resuelto acerca de la asunción del Nacionalismo como estética. Una suerte de complejo donde lo nacionalista es mal visto si no demuestra que está a la altura de la circunstancia universalista.

Cerrando la discusión, Alejo Carpentier hace una síntesis de avanzada. Primero reconoce que el problema del Nacionalismo es un problema que adquiere peculiaridades especiales en América y que no reviste la misma trascendencia que en Europa, donde se considera un tópico superado: «...esa preocupación [del Nacionalismo] ha existido en nuestro continente desde hace 40 años con una intensidad que no ha conocido el compositor europeo; (...)» Pero el problema de la creación musical, es el mismo sea en América o en Europa⁴⁸. La diferencia radica en el problema *psicológico* de la creación musical que ha alcanzado una peculiaridad especial en América⁴⁹. Reconoce que el Nacionalismo

⁴⁶ Valenti Ferro: «...entiendo por Nacionalismo musical aquel que responde a la sensibilidad de una colectividad a través del individuo que crea, emplee o no emplee los elementos folklóricos que han dado lugar a mucha buena música y a mucha mala música».

⁴⁷ Domingo Santa Cruz: «Yo no creo en el Nacionalismo, creo, eso sí, en la música nacional que se produce sola. Aunque tratemos de componer música europea y creamos que estamos exactamente en el mismo tono de un francés o alemán, es imposible, nosotros somos de aquí, nuestra música sale sola. (...) Yo creo que en el futuro, la música de nuestros países va a llegar a ser buena música; en segundo lugar, va a diferenciarse y a conocerse la de un país y otro sin necesidad de ponerles un escudo nacional o una banderita» (Aplausos).

⁴⁸ Alejo Carpentier: «...si se ha planteado un problema de Nacionalismo esta noche es porque se ha respondido a un hecho concreto que no se plantea para el compositor europeo; entonces el problema de la creación musical viene a ser el mismo».

⁴⁹ Alejo Carpentier: «...problema de pueblos jóvenes que no poseen una formación tal vez lo bastante fuerte para comunicar una idiosincrasia de estilo que ha creado ese

americano ha pasado por etapas diversas: «... ha habido una trayectoria del Nacionalismo que ha partido en América Latina en los primeros años de este siglo, de lo que yo llamaba el Nacionalismo rapsódico». Pero, y he aquí su magistral conclusión, en ese momento histórico ya el problema de la referencia al folklore es irrelevante. Lo importante sería que la experiencia nacionalista condujera a una expresión personal, nueva y americana. El Nacionalismo como tal ha cumplido su etapa. Ahora debería venir la consolidación de una estética propia del compositor americano⁵⁰. Martín destaca en ese momento la importancia de la educación musical, y propone algo que se ha repetido muchas veces desde entonces. Que los conservatorios de música se abran, al estudio del repertorio americano con la misma seriedad con que se aborda el europeo⁵¹. Clamor que, desde entonces, se ha repetido en todos los encuentros de este tipo.

La prensa reseñó el acto haciendo un breve resumen de las diversas posturas estéticas, desde los que consideraban el Nacionalismo como algo superado hasta los defensores a ultranza del mismo. En el primer bando ubican a Chávez y a Santa Cruz, mientras que en la segunda postura ubican «apasionadamente» a Heitor Villa-Lobos: «Los compo-

exacerbado Nacionalismo en América Latina. Por lo tanto, si el problema es el mismo en todas partes, es indudable que el problema psicológico del compositor latinoamericano ha sido algo distinto».

⁵⁰ Alejo Carpentier: «Yo creo que el problema del Nacionalismo en América ha llegado a su límite externo, ya no interesa como tal en su primera fase. Creo que nos interesa es que el hombre americano desprendido del folklore en sí por el folklore, (...) exprese su propia personalidad, la idiosincrasia profunda de su pueblo y de esta manera llegue a lo universal por la expresión de la colectividad a que pertenece (...) es decir por un Nacionalismo de adentro afuera y no de afuera adentro» (26).

⁵¹ Edgardo Martín: «... me atrevería a proponer a la asamblea, (...) se llamara la atención a los músicos de América en otro sentido: en el educativo, porque si el movimiento nacionalista para nosotros ha tenido esa fuerza de angustia a que él se refería, es porque arranca de profundos fenómenos psicológicos que tienen su origen en nuestra educación. El ser en América tiene la necesidad de revestir muchas veces esa conciencia nacional, esas expresiones propias por la sencilla razón de que no se le educa por ello ni para ello. Esto puede llevarnos en concreto a una conclusión simple, que es la siguiente: insistir en que en los planes de estudios, en los procesos educativos de nuestros conservatorios en toda América, se le dé la participación conveniente a la música lograda y reconocida que ya tenemos (...)».

sitores de América congregados en Caracas por los Primeros Festivales de Música Latinoamericana (...) han llegado a una conclusión trascendente, capital, que sirve para aclarar ideas a los más jóvenes y afirmar derroteros en los de más edad»⁵². El eclecticismo de dicha conclusión nos demuestra que en realidad la discusión no tuvo la trascendencia que se le atribuía:

...la conclusión fundamental puede resumirse en el hecho de que el Nacionalismo musical, la tendencia nacionalista que buscaba la expresión característica, la tipificación del pueblo al cual pertenecía el autor, fue una tendencia que tuvo su importancia histórica, su valiosa aportación para la formación de los acentos capitales distintivos, pero que hoy día constituye una modalidad rebasada, superada al extremo de que el compositor americano considerado por el solo hecho de serlo, inexorablemente su música, que es propia y no busca imitaciones de ninguna clase, habrá de resultar música nacionalista, pero con un hondo sentido universal.

De nuevo la idea mil veces repetida de la síntesis entre Nacionalismo y universalismo, tan en boga durante aquellos días⁵³.

LA SEGUNDA MESA REDONDA

La Segunda Mesa Redonda⁵⁴ tuvo como objetivo principal la constitución de la organización interamericana de música, que en un principio

⁵² *El Nacional*, 6-12-54, p. 47.

⁵³ ¿Quiere decir esto que se trató de una reunión inútil? De ningún modo. Lo importante de la reunión fue la experiencia del encuentro entre todos aquellos creadores, que adquirieron conciencia de formar parte de un mismo entorno cultural. Esperar algo diferente, o que de estas conversaciones surgiera una declaración estética que implicara la ratificación del Nacionalismo, o su clausura, era, por decir lo menos, una ingenuidad. Los compositores ya tenían una visión particular del lenguaje y del hecho musical que no se podía modificar con unas conversaciones ocasionales en un festival. Pero seguramente las expectativas que tenían los compositores y el medio cultural venezolano no se percataban de esta realidad. De ahí quizás la insistencia en la prensa en encontrar en las discusiones algún tipo de trascendencia continental que no podía ser sino individual.

⁵⁴ Ficha técnica: Segunda Mesa Redonda de Compositores y Críticos reunidos en Caracas, con motivo del Festival Latinoamericano de Música organizado por la Institución «José Ángel Lamas» (Versión taquigráfica provisional: Isabel Vezga y J.L. Rodríguez Avial).

recibió el nombre de *Consejo Interamericano de Música*⁵⁵, el cual fue posteriormente cambiado por el de *Asociación Interamericana de Música*. Esta sesión, realizada en el Hotel Tamanaco el 4 de diciembre entre las 9:15 p.m. y 12 p.m. no fue anunciada en prensa, por lo que podemos suponer que se trató de una reunión privada donde sólo intervinieron los compositores. No contamos con la lista de asistentes, pero por el acta correspondiente sabemos quiénes participaron. Llama la atención la ausencia de participación de compositores venezolanos, salvo el caso de Inocente Palacios quien nuevamente fungió como Director de Debates. Es probable que no hayan asistido, o que si lo hicieron permanecieron al margen⁵⁶. Quien inicia la discusión es Domingo Santa Cruz. Éste comienza haciendo un breve resumen de los problemas y necesidades de los compositores americanos. Entre estos se destacan la dificultad para que las obras latinoamericanas entren en el mercado del disco⁵⁷ y la ausencia de las obras latinoamericanas en los eventos internacionales, por lo que dicho repertorio es visto con cierto desprecio por «los países grandes», actitud que también es compartida por los propios latinoamericanos⁵⁸. Santa Cruz

Ponentes: Juan Bautista Plaza (VENEZUELA) Héctor Tosar (URUGUAY), Alfredo Matilla (PUERTO RICO) y Alejo Carpentier (CUBA).

Fecha: 4 de diciembre de 1954

Hora: 9:15 p.m. a 12 p.m.

Local: Hotel Tamanaco.

Director de Debates: Inocente Palacios.

- ⁵⁵ Curiosamente este nombre fue el que dos años después se le dio a la organización musical interamericana creada por la Secretaría de la Organización de Estados Americanos. Consultar en la Internet: http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Alvarezhtml/Alv_Hist.htm
- ⁵⁶ Sin embargo, en la ficha técnica figura Juan Bautista Plaza como «ponente». Puede ser que en la redacción del documento se incluyeron los mismos ponentes de la Primera Mesa Redonda, ya que en esta Segunda Mesa no hubo «ponencias» ni discusiones de tipo estético como en la primera.
- ⁵⁷ Domingo Santa Cruz: «...el problema bastante difícil de las grabaciones de música en los países latinoamericanos, donde hay tantas compañías grandes, principalmente norteamericanas que han establecido sus fábricas y que, en realidad, no hacen nada absolutamente por la música de los países en donde están comerciando».
- ⁵⁸ Domingo Santa Cruz: «...así como nosotros muchas veces sentimos que nuestra música es mirada con un poquito de inferioridad en países grandes, entre nosotros, tampoco somos mejor inclinados a considerar la música americana, sobre todo la de otro país».

le da una importancia capital a la participación de las obras latinoamericanas en los festivales internacionales (vale decir europeos)⁵⁹. Para él lo importante era estar en el centro de los acontecimientos, los festivales, los eventos. Estar allá (antes que estar aquí): «(...) lo que sugeriríamos sería aprovechar lo que existe y aprovechar los canales que ya están establecidos». En primer término se propone que el organismo a crear sea interamericano y no solamente latinoamericano. La propuesta de Santa Cruz genera polémica con Heitor Villa-Lobos, quien asume una actitud vehemente en contra de cualquier dependencia de organismo internacional alguno⁶⁰. La postura de Villa-Lobos puede calificarse de «idealista»: sus ideas se refieren a comunicación entre los conservatorios, difusión de las partituras, apoyo a los festivales que se puedan organizar en los diversos países. Tener una relación de «tú a tú» con el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO⁶¹. Todo muy ideal, muy bonito, pero Villa-Lobos perdía la perspectiva fundamental: ¿cómo llevar a cabo tan importantes proyectos sin estar respaldados por algún organismo internacional?⁶². Comienza una breve polémica entre los dos

⁵⁹ Domingo Santa Cruz: «...soy un convencido de creer, porque lo he visto, que todo lo que hagamos por estar presentes en todas las oportunidades internacionales, traerá dentro de poco rato la evidencia que ya tenemos en cuanto ya ocurría en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea: bastó que apareciesen 3 o 4 naciones para que sus obras fueran ejecutadas...»

⁶⁰ Heitor Villa-Lobos: «...yo estoy obligado a combatir honestamente toda y cualquier interferencia o asociación a cualquier organismo por más elevado y noble que sea. Yo encuentro que debemos tener una colaboración estrecha, mas nunca depender de ninguna otra sociedad, de ninguna otra institución sino de la propia. (...) Que el problema musical no sea nunca cuestión de reglas, de congresos, sino de realidad musical. Hacer música, imprimir música nacional y tocar música. (...) No es posible que en Europa se pueda solicitar la aparición de música de las Américas, porque yo comprendo muy bien las dificultades que existen, que son varias.»

⁶¹ Heitor Villa-Lobos: «Lo realmente necesario es el festival concreto, la propaganda, las escuelas de música, música de América, de las Américas, hacer propaganda de las orquestas, hacer reuniones de autores, hacer todo entre nosotros y demos información al Consejo Internacional de la Música, y si es posible, podemos colaborar» (9).

⁶² Heitor Villa-Lobos: «Que sea una realidad positiva, que se organice entre los conservatorios un intercambio positivo para formar las juventudes; intensificar el transporte de la música, que haya propaganda de la música desde Venezuela hasta Haití; que sea entre nosotros y que nosotros estemos organizados con el auxilio de los Estados Unidos que actualmente es el único país que realmente hace un arte

maestros que representan las dos posturas. Santa Cruz a favor de trabajar como colaboradores de organismos supranacionales, Villa-Lobos en contra de esta opción:

DOMINGO SANTA CRUZ: (...) Ahora el maestro Villa-Lobos agrega la idea de que nosotros no participemos en las organizaciones internacionales que tienen sede en Europa, yo me permitiría recordarle una cosa, que ya estamos participando. (...) El mundo de hoy es uno solo, cada uno de nosotros tiene un rol en su país, en el continente, y un rol en el mundo.

DOMINGO SANTA CRUZ: (...) ya no es hora de decir «no tenemos nada que ver con Europa» Tal vez no me entendió el maestro Villa-Lobos. Lo que yo sugerí fue lo siguiente: Ya tenemos en el Consejo Internacional de Música una serie de pies puestos, ya en diferentes países esos mismos organismos que se han fundado ya en Brasil, Uruguay, Chile (...) [HEITOR VILLA-LOBOS]: Y muy mal. [DOMINGO SANTA CRUZ]: Perdone, eso es culpa de Brasil, no nuestra.

Palacios propone la designación para el nuevo organismo de *Consejo Interamericano de Música*, nombre que sería cambiado en la Tercera Mesa redonda por el de *Asociación Interamericana de Música*, lo cual es aprobado por unanimidad. Hasta allí. Pronto se forman dos bandos. Por un lado Santa Cruz, Rodolfo Halffter y Guillermo Espinosa⁶³ se alinean en el sentido de colaborar con los organismos internacionales. La mayoría de los asistentes se alinean con Villa-Lobos en cuanto a crear un organismo independiente de cualquier tutela internacional. Los primeros, la verdad sea dicha, no se esmeran mucho en vender su oferta. Espinosa plantea la opción de la OEA haciendo un «retrato hablado» del organismo que con el mismo nombre se creará en el futuro⁶⁴.

sólido, porque es el único en donde se dan los mejores artistas y conciertos, y es por eso que en Estados Unidos aparecen los mayores artistas cuya organización y ejecución es la más sencilla y honesta posible» (8).

⁶³ Guillermo Espinosa (1905-1990). Compositor, director y promotor cultural colombiano. Dirigió por varios años el Consejo Interamericano de Música de la OEA, responsable de los Festivales de Música Latinoamericana de Washington.

⁶⁴ Guillermo Espinosa (*sic*): «Es absolutamente necesario para que la Comisión pueda trabajar, que la Asamblea diga si desea que ese organismo que se va a crear sea patrocinado o se establezca bajo los auspicios de la OEA. Es muy posible que algunas personas presentes tengan otro pensamiento. 2° Si al ponerse a votación, ésta es

Edgardo Martín se refiere al hecho de que sin formar parte de la OEA, un organismo autónomo no tendría la solvencia económica para subsistir. Claramente, Martín se muestra partidario del patrocinio de la OEA, pero Palacios y Juan José Castro se manifiestan en contra de la palabra *patrocinio*. Si bien los bandos se manifiestan claramente, Palacios propone que no se resuelva el problema en esta reunión. Es interesante observar la posición de Guillermo Espinosa, quien dos años después sería protagonista en la creación del Consejo Interamericano de Música patrocinado por la OEA⁶⁵. La opinión de Aaron Copland, parece decidir la cuestión en función del no patrocinio de la OEA:

AARON COPLAND: Yo pienso que al regresar a New York diciendo que aquí en Caracas hemos formado una nueva sociedad van a preguntarme ¿cómo es? ¿Quiénes son los miembros? ¿De dónde procede? ¿Cuál es la sede? En el momento en que yo diga, está en las manos de la Unión Pana-

afirmativa, volvamos al principio de la Comisión, redactar nosotros aquí una disposición (no quiero decir que se vaya a hacer porque la OEA puede decir que no), entonces es necesario hacer una declaración que incluya ya todos esos elementos, esas declaraciones. Los músicos de América firman y se dirigen a la OEA basados en lo que aprobaron las Repúblicas Americanas en México, y esa institución solicita a la OEA su patrocinio y dar los elementos indispensables a la nueva organización para poder trabajar. Es indispensable la Comisión. Nada hacemos con aprobar estatutos sin tener una Comisión que pida a la OEA que diga si quiere hacerlo o no. Yo creo que hay que preguntar si se cree que debe ser patrocinado por la OEA o por otro organismo americano...».

Rodolfo Halffter: «Entonces nosotros somos una organización autónoma, y porque queremos solicitamos tal y tal cosa. (...) Entonces yo creo que el primer paso importante, es solicitar ser admitidos en la OEA, y posteriormente constituirnos en Comisión Regional de la UNESCO. (...) Hay confusión: por un lado somos una organización autónoma y por otro lado tenemos en cuenta cosas que han sido aprobadas por gobiernos. Eso quiero aclarar.

⁶⁵ Inocente Palacios: «La Dirección de Debates comparte el mismo criterio, pero consulta a la Asamblea en el sentido de un pronunciamiento en el carácter mismo, si va a ser patrocinio o colaboración». (la mayoría responde a coro: Colaboración).

Guillermo Espinoza (*sic*): «Sin compromiso, informo para ilustración que el organismo internacional que funciona en Washington existe hace más de 60 años, y tiene muchos propósitos, entre ellos los culturales (...) la Unión Panamericana tiene un Departamento Cultural y tiene un Consejo de todos los países que dan luces sobre la forma en que se deben llevar a cabo los distintos proyectos culturales (...) La idea no me parece mala. En realidad es muy buena, (...) los países de América trabajan con la UNESCO y pueden colaborar con ella». (28-29).

mericana en Washington, dirán inmediatamente es muy mala. ¿Por qué? Porque todo el mundo conoce que durante 60 años la Unión Panamericana no ha hecho nada.

Villa-Lobos refrenda las palabras de Copland: «Hay que ejecutar música; pero eso de organizaciones que conversan y nada más, no estoy de acuerdo». Ante el peso específico de los dos maestros, la Asamblea se inclina por la independencia. En algunos casos los partidarios de esta postura (claramente la mayoría de los compositores) se tornan casi agresivos, obligando al repliegue de los partidarios del patrocinio, entre ellos Espinosa quien, como ya hemos mencionado, buscaría armar tienda aparte: «[VIRGIL THOMSON]: ¿Cuánto cuesta nuestra independencia? ¿Cuánto ofrece el señor Espinoza (sic)? [GUILLERMO ESPINOZA (sic)]: Yo no ofrezco nada. Yo actúo como músico colombiano»⁶⁶. A partir de ese momento, la discusión se fue por una sola dirección. Chávez, triunfante, arenga a los compositores⁶⁷: «Tenemos que ser nosotros mismos y tener nuestra propia organización (...) que nosotros nazcamos con nuestro propio motor y no pensemos que la obra que vayamos a realizar está basada de antemano en una colaboración con alguna persona». Espinoza, sin embargo, continuó desempeñando labores como representante de la OEA⁶⁸. Un par de días después la prensa lo reseña en estos menesteres:

Guillermo Espinoza (sic): «Vamos a colaborar nada más desde ya. Se verá después en qué forma lo haremos» (29).

Heitor Villa-Lobos: «Primero ocupémonos de América y después de estar organizados, entonces vamos a colaborar».

⁶⁶ Jack Bornoff, representando al Consejo Internacional de la Música en el Festival, y quien se había mantenido un poco al margen de la discusión interviene en defensa de los organismos internacionales: «Yo quisiera tomar la defensa de la Unión Panamericana y del Consejo Internacional de Música diciendo que es cierto que (...) han hecho poco, pero no es cierto que no han hecho nada. Luego diré que si estas organizaciones hubiesen podido contar con el apoyo de eminentes músicos, como el maestro Villa-Lobos, que las critica, hubiesen podido hacer mucho más y que si ustedes tienen proyectos, nosotros también; proyectos que, los esperamos, podrán realizarse con el apoyo de eminentes músicos de los países en cuestión».

⁶⁷ Lo paradójico de esta postura de Chávez es que cuando en la Tercera Mesa le propongan asumir la conducción del nuevo organismo, lo rechazará de plano.

⁶⁸ Además, desde hacía algunos meses buscaba para la Unión Panamericana la representación del Consejo Internacional de la Música. En el diario *Información* de La Habana

El director Guillermo Espinoza, delegado de la Organización de Estados Americanos, nombró un comité para que escogiera obras latinoamericanas que editará el Departamento de Música de la OEA que él dirige. El Comité celebró una prolongada reunión ayer a cuyo término recomendó la edición de las siguientes: *Concierto para Orquesta* (Estévez), *Sinfonía N° 2* (Héctor Tosar), *Sinfonía para cuerdas* (B. Galindo) *Sonata en Sol para piano* (Campos Parsi)⁶⁹.

Domingo Santa Cruz, derrotado, ofrece la colaboración de la Facultad de Música de la Universidad de Chile para el novedoso Consejo Interamericano. Pero Chávez, sin inmutarse, no lo toma en cuenta, sino que persiste en su punto de vista: «...que no seamos nosotros los que nazcamos pensando en pedir ayuda, sino que ellos, viéndonos activos y capaces, nos la pidan». La siguiente intervención de Copland nos muestra cuál era su visión de lo que podía ser la finalidad del organismo. Copland pensaba que la nueva organización se convirtiera en una versión latinoamericana de la SIMC (Sociedad Internacional de la Música Contemporánea) para realizar festivales y encuentros de compositores regularmente. Empiezan a soñar los compositores con todo lo que podrían hacer a partir de la constitución del nuevo organismo independiente. Thomson añade la necesidad de hacer un boletín periódico⁷⁰. La propuesta de Villa-Lobos de no mencionar a los organismos internacionales en el documento final es aprobada por gran mayoría.

(octubre 19 de 1954, p. A-16), en la columna «Música en el Extranjero» escrita por Edgardo Martín, se lee lo siguiente: «**Directo a Europa.** El maestro Guillermo Espinoza, director de orquesta y jefe de la Unión Panamericana, partió a Europa donde asistirá a la reunión del Consejo Internacional de Música. En esa ocasión solicitará que la sede regional del Consejo en América sea la Unión Panamericana».

⁶⁹ *El Nacional*, sábado 11-12-54, p. 1.

⁷⁰ [Aaron Copland]: «Me parece que la organización de esta nueva sociedad no es muy diferente en idea a la del SIMC en 1923 (...). El verdadero propósito de esta sociedad debe comenzar con la idea de reunirnos cada año o cada dos años para un festival de música latinoamericana. O atender peticiones de orquestas dispuestas a tocar la música latinoamericana...

(INTERVENCIÓN DE VIRGIL THOMSON): Nos podemos poner a buscar la música para organizar conciertos o festivales y sería oportuno añadir también un pequeño boletín o revista.

Los documentos nos informan de 22 votos a favor sin mencionar los votos en contra, si es que los hubo. Tampoco es probable que hubiera muchos participantes en la asamblea si ésta fue, como en efecto parece haber sido, a puerta cerrada. Santa Cruz propone ampliar la Comisión Organizadora a la cual se incorporan entonces Juan Bautista Plaza y Aaron Copland. Ahí terminó la Mesa Redonda. La prensa reseñó el acto como un triunfo de la «independencia». Como parece haber sido la práctica usual todo se calificó positivamente: «En Caracas. Se constituyó el Consejo Interamericano de Música [CIAM]. Agrupará a los compositores latinoamericanos para la defensa y difusión de la música del continente»⁷¹. Se destacaba el hecho de que nunca antes en ninguna parte del mundo se había reunido tal cantidad de compositores de América Latina, sin duda donde radicaba el verdadero valor del encuentro. Pero con relación al problema central de la creación del CIAM:

Sólo hubo discrepancias en cuanto a la afiliación, patrocinio o auspicios, en relación con otros organismos internacionales (se propuso en tal sentido el Consejo Internacional de la Música, la OEA, la UNESCO) pero triunfó al final la corriente americanista que consideraba indispensable que el CIAM –como ocurrió en efecto– nazca absolutamente libre, autónomo, sin más nexos que los de la mutua colaboración con todo organismo internacional cuyas actividades hagan bien a la música de América (Ibidem).

Pero un cronista anónimo, deslastrándose del optimismo delirante que reinaba en torno al encuentro, simplemente dio un juicio certero y, a nuestro criterio, más objetivo. En efecto, en la columna «Entérese Usted» del 9 de diciembre podemos leer:

La sesión en que los compositores reunidos en Caracas crearon el Consejo Interamericano de Música demostró dos cosas: que muchos de ellos no tienen idea de qué son y cómo funcionan los organismos interamericanos y que otros sabiéndolo... no dan absolutamente crédito a lo que estos organismos, en cuanto a cultura son capaces de hacer (...)»⁷².

⁷¹ *El Nacional*, miércoles 8-12-1954, p. 46.

⁷² *El Nacional*, jueves 9-12-54, p. 4.

Este punto quizás es el que marcaría la diferencia entre la trascendencia del nuevo organismo y su homólogo interamericano creado bajo los auspicios de la OEA en 1956.

LA TERCERA MESA REDONDA

En la Tercera Mesa Redonda⁷³, celebrada el 9 de diciembre, se le cambia el nombre al organismo recién fundado por el de *Consejo Interamericano de Música* por el de *Asociación Interamericana de Música*. Aunque la mayor parte de la sesión se fue en discutir los términos de los estatutos de la AIM. En esta sesión volvieron a la carga los partidarios del patrocinio internacional. Es interesante la situación porque vemos cómo otras voces que antes no se habían manifestado expresan con vehemencia su desacuerdo con la adscripción a organismos multilaterales. También sucede que algunos que en la segunda sesión parecían apoyar la tesis del patrocinio internacional, se muestran ahora contrarios a esta opción. Las dudas comienzan cuando se discute la redacción de los estatutos:

[JUAN JOSÉ CASTRO]: Me gustaría que se incluyera la palabra «autónoma», quizás no la de gubernamental, pero la palabra autónoma me gusta.

[DOMINGO SANTA CRUZ]: ¿Cómo no a ser autónoma una sociedad que se funda? ¿Es que las sociedades cuando se fundan son dependientes de alguien? Una sociedad que nace es autónoma, está sometida a las leyes del país, pero en el fondo es autónoma.

Carlos Chávez recomienda incluir la expresión «independiente» para clarificar que en caso de que la Asociación colabore, coopere o llegue

⁷³ Ficha técnica: Tercera Mesa Redonda de Compositores y Críticos reunidos en Caracas, con motivo del Festival Latinoamericano de Música organizado por la Institución «José Ángel Lamas» (Versión taquigráfica provisional: Isabel Vezga y J.L. Rodríguez Avial).

Fecha: 9 de diciembre de 1954.

Hora: 9:15 p.m. a 1.15 a.m.

Local: Hotel Tamanaco.

Director de Debates: Inocente Palacios.

ASISTENTES: [no aparecen mencionados].

a representar a algún organismo internacional, mantenga su autonomía e independencia. Llama la atención la insistencia de Santa Cruz en no querer incluir referencias a la autonomía o independencia en la redacción de los estatutos⁷⁴. Inocente Palacios se manifiesta de acuerdo con la rectificación de Chávez y la redacción propuesta por Castro. Rodolfo Halffter pregunta si la Asociación perdería su independencia, si llega en algún momento a convertirse en representación regional de la UNESCO no Palacios le contesta que evidentemente la perdería, a lo que Santa Cruz alega que «(...) no perdemos la independencia, porque es un pacto entre dos entidades autónomas que nosotros podemos deshacer cuando queramos». Palacios, quien desde un principio se muestra partidario de la no-dependencia, interviene por primera vez en forma más que directa, confrontando a Santa Cruz⁷⁵:

[INOCENTE PALACIOS]: Yo considero que esto debería quedar claro. Voy a permitirme pedir a la Asamblea que se manifieste sobre este punto. En mi opinión, no como Director de Debates sino haciendo uso del derecho de palabra, pienso que si nosotros nos convertimos mañana en organismo regional de una institución internacional, hemos perdido la independencia, es una cosa completamente distinta a la cooperación con otros organismos y eso es lo que hemos aprobado aquí. Así que si se quiere hacer un organismo regional de la UNESCO que se declare aquí.

Juan José Castro emplaza a que se aclare si se pretende más adelante cambiar la posición de la Asociación en torno a este aspecto. Cuenta con el apoyo de Halffter, quien en la reunión previa había apoyado la opción internacionalista al igual que Campos Parsi.

⁷⁴ [DOMINGO SANTA CRUZ]: «Quiero contestarle a Chávez. Creo que no está mal que se dijera independiente, pero lo creo innecesario porque si mañana por ejemplo, la organización que se ocupa de la música en el Asia del Este y que quiere tener intereses en América nos dice: ustedes, que tienen toda su organización establecida, ¿por qué no entramos en relaciones? (...) Otra cosa es si nos ponemos bajo la tuición de un organismo, que fue lo que totalmente se negó el otro día».

⁷⁵ Hay que entender que la confrontación no significó enemistad entre los actores. Más bien a partir del Festival se generaron estrechas amistades entre Palacios y varios de los invitados, entre ellos Santa Cruz, Tosar y posteriormente en los siguientes Festivales con Roque Cordero y Aurelio de la Vega.

[JUAN JOSÉ CASTRO]: Si realmente en el ánimo de algunos de los que están sentados en esta Mesa, está el deseo de que lleguemos a ser esa regional más tarde, mejor es que lo sepamos desde ahora. (...) me declararía abiertamente en contra de esa situación pero preferiría conocer si hay tal aspiración. Que no nos andemos por las ramas.

Ante todos estos emplazamientos, Santa Cruz expresa claramente su punto de vista:

[DOMINGO SANTA CRUZ]: (...) Supongamos que mañana el Consejo Internacional de Música (...) se dirige a nosotros y nos dice: En vez de ir a organizar una cosa nueva, (...) ¿podrían ustedes servirnos de representantes para los proyectos que tengo y pienso realizar en América? ¿Perdemos o no perdemos la independencia? Eso es lo que fatalmente va a suceder y a lo que yo, personalmente, no me opondré, porque el mundo no puede vivir separado y nosotros tampoco.

Para Santa Cruz la organización tenía que tener un claro vínculo con el Consejo Internacional de la Música, organismo del cual era representante, y pensaba que oponerse a la idea de la incorporación al ente multilateral sería un error imperdonable⁷⁶. Y finalmente su diagnóstico era tajante: [DOMINGO SANTA CRUZ]: «...porque si no, vamos a tener dos cosas: una organización internacional conectada con el mundo y otra de aislamiento, anacrónico». Tratando de congeniar, Edgardo Martín con el apoyo de Inocente Palacios, propone que se mantenga la palabra «cooperar» para no perder la autonomía de la Asociación. Santa Cruz se manifiesta en desacuerdo en una larga y ardorosa disertación⁷⁷.

⁷⁶ Domingo Santa Cruz: «Esta organización se parece al Consejo Internacional de Música como una gota de agua a otra. (...) podríamos preguntarnos, ¿en qué se diferencia esta organización del Consejo Internacional de Música? En nada. Lo que hay es que el Consejo Internacional de Música comenzó antes y tiene raíces establecidas y desea tenerlas mejores; entonces nosotros podremos servir, sin perder nuestra independencia, [a] los intereses del Consejo Internacional de Música y tendremos voz y voto en las Asambleas Internacionales. (...) Yo particularmente no me opondría. Creo que sería mezquino si lo hiciéramos».

⁷⁷ Domingo Santa Cruz: «Lo lógico es que nuestra organización reciba el mayor número de representaciones para ser poderosa, no sólo en América sino fuera de ella, que sus personeros tengan voz y voto cada vez que haya alguna cuestión internacional; que

Llega a calificar de «miedosa» la actitud de sus colegas, lo que desata la vehemente intervención de Carlos Chávez:

CARLOS CHÁVEZ: (...) si la Asociación Interamericana de Música nace con la fuerza que hemos pensado es porque creemos que vamos a poder hacer por ella realmente algo importante. (...) Nuestra Asociación se malogrará si no hacemos eso; pero no se va a malograr nuestra Asociación porque aceptemos colaborar con la asociación tal o cual. Se va a malograr porque no hagamos obra de impulso o cosas de cierta grandeza. (...) Si nuestra Asociación no hace aquello grande y fuerte que deseamos hacer, pues entonces que se muera, y será muy bueno que se muera, si no somos capaces de darle la vida que queremos.

La señora Margaret Grant⁷⁸ interviene para desmentir el hecho de que las ONG que cooperan con los organismos internacionales pierdan autonomía⁷⁹. La escasa participación de ella y de Jack Bornoff, quienes eran los representantes legítimos de organismos internacionales, revela la discreción con que asumieron su presencia en las discusiones. Abiertamente sabían que la postura de los compositores revelaba por lo menos un cierto desconocimiento (según ellos) de la realidad de dichas entidades, pero se limitaron a aclarar conceptos y a dejar que los compositores decidieran libremente el destino de la Asociación. Un tanto picado por las afirmaciones de Santa Cruz, Juan José Castro asume la defensa de los «miedosos»:

si mañana hay un festival en Italia, Washington o New York, esta Asociación Interamericana de Música pueda hacer oír su voz y ejecutar la música americana; que no solamente haya 3 votos en Paris sino 21 votos de América allá. Yo he estado en las reuniones internacionales y puedo decir que no he visto jamás un espíritu imperialista, ni de absorción. He visto lo contrario, donde llegamos nos abren las puertas. Yo creo que estamos haciendo fantasías y sintiéndonos atacados antes de tiempo, o bien será que no nos sentimos tan fuertes cuando estamos tan miedosos.

⁷⁸ La doctora Margaret Grant vino al Festival como representante de la UNESCO.

⁷⁹ Margaret Grant: «...las organizaciones no gubernamentales que cooperan con las Naciones Unidas y la UNESCO son muy firmes en cuanto a su propia independencia y no consideran que pierden su autonomía. Las organizaciones internacionales no tienen ningún poder para forzar [a] las organizaciones no gubernamentales contra sus intereses y sus deseos. Las organizaciones no gubernamentales utilizan las organizaciones internacionales cuando desean que se oigan sus voces o que se sirvan sus intereses».

JUAN JOSÉ CASTRO: Yo no tengo ninguna vergüenza de confesar que no me siento tan fuerte como sería deseable, y como parecen sentirse otros delegados por nuestra Institución. Yo confieso que tengo miedo de que quedemos y seamos juego de la política musical. Yo querría que nos ocupáramos sólo de música y que nos alejáramos de la política musical que asoma en todas las asociaciones internacionales (...).

Seguidamente reivindica la postura autonómica, no por falsa superioridad, sino precisamente por conciencia de la propia debilidad⁸⁰. Los argumentos en contrario que esgrime Santa Cruz, no son menos inteligentes, tanto en lo referente a la relación con los organismos internacionales⁸¹ como con respecto a la presencia latinoamericana en los festivales internacionales de composición, cosa que para aquellos hombres era un objetivo de la mayor importancia. Pensaba Santa Cruz que para lograr entrar a dicho mundo había que «meterse adentro» y conformar una mayoría que pudiera torcer las decisiones a favor de la música latinoamericana⁸². Pero los sólidos argumentos del chileno no podían conmovier al maestro argentino:

⁸⁰ Juan José Castro: «Por todas esas circunstancias yo querría que conserváramos nuestra independencia; no con esos aires de superioridad que cree Santa Cruz. Yo hablo así porque me siento pequeño y tengo miedo no porque me sienta superior (...) Por mínima que sea la pérdida de esas condiciones, estoy en contra de esa representación o dependencia, no sé cómo llamarla. Nada más».

⁸¹ [Domingo Santa Cruz] «Contestando lo que dice Castro yo quería señalar dos puntos: En primer lugar, nosotros no podremos jamás pasar a ser regional de la UNESCO, porque ésta no tiene regionales. (...) la UNESCO al mismo tiempo patrocina organizaciones independientes como la nuestra, a las que ayuda con dinero para que vivan, pero que se manejan independientemente, y que les sirven de organismo consultivo en lo que se refiere a determinadas materias; una de ellas es el Consejo de Teatro, otra el Consejo Internacional de Música. Si nosotros entráramos mañana en relación con un organismo no gubernamental, serían dos poderes independientes que se pondrían de acuerdo para realizar una labor y que se puede deshacer en cualquier momento» (19).

⁸² Domingo Santa Cruz: «En segundo lugar, y le doy la razón, es cuando dice que los festivales internacionales están precedidos de muchas trabas en que no se sabe bien cómo se llega al final. ¿Cuál es el remedio contra eso? Meterse dentro. Yo no creo que nosotros, por ejemplo en cualquier festival vamos a desarraigar por completo la política (...) lo único que podemos hacer es disminuirlo en lo posible, ¿cómo? Estando presentes, colaborando en la preparación, evitando los escollos que se produzcan y cuando haya pasiones extramusicales señalarlas, pero adentro».

JUAN JOSÉ CASTRO: Yo sé de muchos festivales y podría nombrar los que reciben dinero, y que inmediatamente están sujetos a toda clase de política internacional, proveniente, naturalmente en gran escala del país que da dinero, lo cual trae como consecuencia, el desvirtuar la verdadera finalidad de esos festivales (...)

En medio de la polémica, surge la propuesta conciliadora de Enzo Valenti Ferro, quien propone el siguiente texto: «Actuar en estrecha unidad de principios con las entidades continentales o extra continentales que persigan una finalidad análoga a la que sustenta la Asociación Interamericana de Música, pudiendo asimismo, si lo estimase conveniente y sin perjuicio de su propia independencia, promover una acción conjunta con tales entidades». Dicha proposición recibe el apoyo de Palacios, quien la encuentra acorde con la necesidad de conservar una autonomía, que en el fondo quizás escondía una cierta miopía de un sector mayoritario de los creadores presentes:

INOCENTE PALACIOS: (...) dentro del espíritu de esa redacción de Valenti, y que yo apoyo, hay una cooperación de entidad a entidad que sería muy distinta, a mi juicio, si convirtiéramos a nuestra organización en regional de otro organismo. Eso significaría una señal de dependencia contra la cual, quizás equivocadamente, yo estoy abiertamente en contra.

El señor Bornoff, viendo el giro que tomaba la discusión deja por sentado, como antes lo hiciera Margaret Grant, institucionalmente hablando, la posición del organismo que representaba y que seguramente había venido a Caracas con mejores expectativas que las que se estaban concretando con la conformación del organismo latinoamericano que se gestaba⁸³. La proposición de Valenti Ferro es aprobada, procediendo seguidamente a elegirse la junta directiva de la flamante AIM: se elige

⁸³ Jack Bornoff: «Quisiera recordar que el Consejo Internacional de la Música, (...) contiene otras organizaciones internacionales que trabajan para la propagación de la música. Cito la Federación Internacional de Juventudes Musicales y la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, a las cuales se añadirá pronto la Sociedad Internacional de Educación Musical, todas organizaciones del Consejo Internacional de la Música, que son susceptibles de ayudar a organizaciones regionales del tipo de la que se está creando aquí».

presidente a Inocente Palacios, quien obtiene 5 votos, Santa Cruz 3 votos y Chávez 1 voto. Para vicepresidente se elige a Santa Cruz con tres votos; como primer consejero a Copland, quien se encuentra ausente; como segundo consejero a Villa-Lobos y como tercer consejero a Valenti Ferro. Palacios, en una circunstancia bastante sorpresiva⁸⁴, comienza a cuestionar su nombramiento por no ser compositor. Pero los compositores, especialmente Chávez, sencillamente no tenían tiempo para ocuparse del nuevo organismo. Toda la discusión anterior acerca de la cooperación con los organismos internacionales queda severamente cuestionada puesto que, si no había respaldo internacional la labor de la nueva Asociación dependería exclusivamente de la disponibilidad particular de los integrantes, disponibilidad que no siempre existiría. Especialmente es curioso el caso de Carlos Chávez, quien después de oponerse firmemente a la integración con otros organismos, declara sin ningún tipo de prurito que él simplemente no tenía tiempo para ocuparse de eso⁸⁵. Palacios es ratificado como presidente, y todo no pasaría de haber sido un pequeño episodio intrascendente. Proceden a nombrar a los respectivos delegados nacionales. Palacios propone por

⁸⁴ Dado que Palacios había sido el gran convocante del Festival, el Director de Debates, el constructor del Anfiteatro, el gran mecenas e ideólogo, se convertía sin duda en el candidato natural a la presidencia de la novedosa Asociación.

⁸⁵ Inocente Palacios: «...no sé hasta qué punto es posible reconsiderar mi nombramiento, pero en mi opinión la presidencia debe estar en manos de Carlos Chávez o de Santa Cruz (37).

Carlos Chávez: (...) está muy bien que quienes aman la música y no sean compositores, ayuden a la música, y entonces, usted debe ser el Presidente.

Inocente Palacios: Estoy dispuesto a trabajar con todo empeño, pero creo que estaría mejor conducida desde el punto de vista de la opinión internacional, si estuviera guiada por el nombre de un gran compositor. En ustedes dos se conjugan el nombre musical y la capacidad organizativa.

Carlos Chávez: Pero luego viene el conflicto, y lo digo sin falsa modestia: yo no puedo ocupar un puesto directivo porque me vería en el caso de o no hacer lo que tengo que hacer, es decir mi trabajo musical, o no cumplir con las funciones ejecutivas de la Asociación.

Juan José Castro: (...) su nombre ha surgido de una votación entre músicos exclusivamente, de modo que no puede tener escrúpulos de ningún orden.

Inocente Palacios: No son escrúpulos. Yo no soy modesto».

Colombia a Guillermo Espinosa, pero éste trata de salirse del compromiso proponiendo el nombre de Guillermo Uribe Holguín⁸⁶. Chávez interviene nuevamente, en su peculiar estilo, a favor de Espinosa, quien finalmente acepta:

CARLOS CHÁVEZ: ¿Por qué no se nombra a Espinosa con carácter definitivo? Es un representante de Colombia, (...) ¿Por qué razón vamos a considerar que no le vamos a dar un nombramiento definitivo a un compañero que está aquí y que ha sido un compañero nuestro en la fundación de esta Asociación? ¿Es colombiano? ¿Tiene pasaporte colombiano? ¿Por qué vamos nosotros a poner en tela de juicio un pasaporte que trae en la bolsa un compañero? Sería una injusticia de la que yo no me haría solidario.

Se empieza a elegir a los representantes nacionales. Por Cuba se elige a Harold Gramatges, por México a Carlos Chávez. El nombramiento de los delegados tenía por objeto tratar de que la Asociación comenzara a trabajar en los respectivos países. Chávez de nuevo declina su nombramiento proponiendo a Rodolfo Halffter: «Yo deseo renunciar. Halffter lo hace muy bien, además tiene en México una oficina, Yo no tengo nada, no tengo elementos administrativos de ninguna especie (...) no puedo hacerlas; sería superior a mis fuerzas. Así es que yo les agradezco muchísimo la designación pero no puedo aceptarlo». Chávez, definitivamente, no tenía tiempo para ocuparse de nada de eso. Y seguramente como él, la mayoría de los presentes se encontraban en la misma situación para asumir compromisos de esta naturaleza. Finalmente, se designa como delegados nacionales de la AIM a Halffter por México, a Tosar por Uruguay y a Campos Parsi por Puerto Rico.

Nacía pues la AIM. Palacios debió asumir la presidencia, a la cual quizás no aspiraba, pero la voluntad de los presentes a la cita y la poca disponibilidad de la mayoría de los compositores lo colocaron en la posición ejecutiva de la nueva institución. La cual nacía sin saber mucho para qué. Enderezar las cargas en el camino, parecía ser la consigna.

⁸⁶ Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Compositor y pedagogo colombiano, cursó sus estudios en la Schola Cantorum de París con Vincent d'Indy. Director del Conservatorio Nacional de Bogotá.

Cuando la prensa registró el hecho⁸⁷, Palacios reveló que el trabajo de la Asociación se iría conformando según se dieran las circunstancias:

En verdad –dijo el doctor Palacios– no tenemos un programa ya establecido. Nuestro trabajo en escala interamericana e internacional, se irá haciendo progresivamente; es decir, a medida que vayamos estableciendo contactos, y siempre que los miembros de la Asociación trabajen en sus respectivos países.

Llama poderosamente la atención el silencio de los compositores venezolanos, en todas estas discusiones. Salvo la primera sesión, donde se produjeron las tímidas intervenciones de Antonio Estévez y de Luis Felipe Ramón y Rivera, no sabemos ni siquiera si asistieron a las reuniones constitutivas de la AIM, aunque luego aparezcan sus firmas en los estatutos; lo cierto es que los compositores venezolanos se abstuvieron de participar y de hecho Inocente Palacios, quien no pasaba de ser un diletante culto, se constituyó en el único representante del país en las discusiones⁸⁸. Quizás la idea de «superación del Nacionalismo» que se expresó en boca de las luminarias más relevantes presentes en el encuentro, hizo que los compositores venezolanos se inhibieran de participar más activamente en las discusiones. Cosa que no deja de extrañar si, como hemos señalado, las obras venezolanas tuvieron gran aceptación durante el Festival⁸⁹.

TRASCENDENCIA DEL FESTIVAL DE 1954

Edgardo Martín y Alberto Soriano fueron algunos de los invitados que se preocuparon por difundir lo sucedido en Caracas. Alberto Soriano, al llegar a Uruguay hizo elogiosos comentarios del evento⁹⁰.

⁸⁷ *El Nacional*, lunes 13-12-54, p. 57: «Fomentará Festivales en toda América la Asociación Interamericana de Música».

⁸⁸ Salvo por las escasas menciones que se hacen de su nombre, no sabemos la real participación del maestro Juan Bautista Plaza en todos estos eventos.

⁸⁹ La *Cantata criolla* de Antonio Estévez, *Antelación en Imitación fugaz* de Gonzalo Castellanos y la *Fuga criolla* de Juan Bautista Plaza, estuvieron entre las obras mejor recibidas por el público y por los mismos compositores asistentes al Festival.

⁹⁰ Soriano, Alberto: El Primer Festival Latinoamericano de Música de Caracas en *El Día*, s/f.

Entre las obras más importantes destacó dos obras venezolanas: la *Cantata criolla* de Antonio Estévez y la *Fuga criolla* de Juan Bautista Plaza. Igualmente se refirió al segundo movimiento de las *Versiones Sinfónicas* de Julián Orbón⁹¹.

Los puntos más altos de la música que allí nos fue dado escuchar estuvieron a mi modo de ver en las obras siguientes: Segunda parte (Desafío) de la *Cantata criolla* del compositor Antonio Esteves (sic), segunda versión sinfónica (Conductus) del cubano Julián Orbón; y *Preludio y Fuga* del venezolano Juan Bautista Plaza.

Afirmó en el mismo texto que esas tres obras fueron las más aplaudidas⁹². Son interesantes sus comentarios acerca de los directores de orquesta venezolanos:

Creo que con Pedro Antonio Ríos Reina (sic) y con Ángel Sauce, Venezuela puede enorgullecerse de poseer dos conductores sinfónicos dignos de renombre continental. (...) felizmente en aquel país no se anteponen tantos inexplicables obstáculos a los directores nacionales, como lo vemos tan comúnmente en esta parte sur del continente.

Reconoce Soriano el desarrollo musical de Venezuela y al artífice del cambio, quien ya para entonces era una especie de prócer viviente: «...esto se debe, sin duda, en gran parte, a la figura rectora de la vida musical venezolana: el Maestro Vicente Emilio Sojo (...)». Pero Soriano es un abierto partidario del Nacionalismo. Deja entonces escapar una acerba crítica a los compositores que en el Festival representaban otra visión de la música:

⁹¹ Julián Orbón (1925-1991). Compositor y pedagogo cubano de origen español. Profesor de Composición en Cuba, México y los Estados Unidos de América.

⁹² «...en la *Fuga* de Juan Bautista Plaza sobre un tema de *Joropo*, reconocimos una de las obras más bellas y mejor trabajadas de la literatura sinfónica americana. Su cuidada interpretación nos deparó con el momento culminante, en lo que se refiere a la dirección de orquesta, de todo el Festival. El venezolano Pedro Antonio Ríos Reina (sic) superó ahí, inclusive a Carlos Chávez, considerado muy justicieramente como el mejor director que actuaba en este certamen».

Debido a que en estas dos últimas décadas la mayor preocupación existente en todos los ambientes artísticos de nuestros países, viene siendo la consolidación de la técnica, no nos extrañó el comprobar que la mayoría de estos compositores representaban la tendencia antinacionalista, que los ha divorciado de sus creaciones, del pueblo de sus respectivos países.

Soriano expresa entonces lo que había sido su postura en la Primera Mesa Redonda. Postura que no tuvo la trascendencia que él le atribuyó, pero que demuestra su firme creencia en el Nacionalismo. En Montevideo, desarrolla sus ideas mucho más de lo que pudo hacerlo en Caracas: «Cuando me fue dado señalar, en este noble congreso, que el ir al Folklore difiere profundamente del venir del Folklore, definía mi honda fe en los destinos de la inmensa musicalidad que existe en los pueblos de todo el continente». Y más aún, las tendencias contrarias al Nacionalismo no alcanzan la trascendencia, ni la virtud técnica de éste:

Creemos, sin embargo, que la técnica como única finalidad, tiene la virtud de disfrazar la carencia de musicalidad, lo que queda muy al descubierto toda vez que no existe una gran nobleza de alma en el creador que desea acercarse a la esencia expresiva de su nacionalidad [*el «no» parece un error de imprenta*]. Y aún más: en este último caso, las exigencias técnicas y la selección requerida son mucho más difíciles que en las tendencias antinacionalistas, pues en definitiva no se trata de adoptar o repetir fórmulas ya elaboradas en Alemania, Francia, Italia, etcétera.

Esto es lo que Soriano ve en las obras que considera superiores. Aquellas que conmueven al pueblo⁹³. Y esta trascendencia de la obra americana que refleja la realidad de esta parte del mundo es lo que logra alcanzar el apreciado sueño de la universalidad: «Y esto es también universal. Y hasta diríamos que es lo único verdaderamente universal, porque no es subalterno, y vive en reales y eternas raíces». A fines de año,

⁹³ «La segunda parte de la *Cantata criolla* de Antonio Esteves (*sic*); el *Conductus* de Julián Orbón y la *Fuga*^o de Juan Bautista Plaza, son potentes reflejos de este movimiento auténtico y trascendental, que conmueve al pueblo y lo hace vibrar en el reconocimiento de que las esencias que le son propias han sido elevadas hasta las superestructuras del arte musical».

Soriano concede una entrevista al diario *El Plata* de Montevideo⁹⁴ donde afirma: «A lo que asistimos fue realmente a un Festival de gran envergadura, organizado con singular esmero y dignidad, (...)» Los periodistas le preguntan sobre su participación en el Festival y Soriano reitera sus tesis nacionalistas, añadiendo que fueron «aplaudidas» por el auditorio:

—¿Tuvo usted oportunidad de intervenir en el Festival?— En efecto. En los debates sobre estética, me fue dado insistir sobre una tesis que aun cuando inicialmente discutida, fue finalmente aceptada y aplaudida por el auditorio que seguía con interés el debate. Sostiene esta tesis mi convicción de que en la creación de música culta, la actitud de «ir» fríamente al folklore, difiere mucho de la actitud de «venir» impregnado de la vivencia folklórica. Fue acogida con general beneplácito mi afirmación de que los peligros del Nacionalismo son pequeños si los comparamos con aquellos otros que derivan del antiNacionalismo. En mi música yo no busco a las élites europeas, y sí única y exclusivamente al pueblo americano.

Soriano expresó en dicha entrevista la impresión que le había causado el medio musical venezolano, y sobre todo la labor desarrollada por el maestro Vicente Emilio Sojo, de quien se declara admirador⁹⁵. Consideraba que el Festival de Caracas marcaba un hito en la música latinoamericana, especialmente por la creación de la AIM, cuya sección uruguaya a menos de un mes de haberse conformado la sociedad, ya contaba «con importante asistencia financiera»:

El Festival de Caracas es el punto de partida para una etapa superior en múltiples aspectos de nuestra música. Por lo pronto de allí ha surgido la Asociación Interamericana de Músicos (*sic*) con el cometido de una intensa divulgación de todos los valores existentes. A sugerencia mía, la sección uruguaya de esta Asociación (que cuenta ya con importante asistencia financiera) ha sido confiada al joven maestro Héctor Tosar Errecart.

⁹⁴ *El plata*. Montevideo, viernes 24 de diciembre de 1954: «El Sr. A. Soriano, de retorno del Festival de Caracas, hace interesantes manifestaciones».

⁹⁵ «En Caracas tuve la gran satisfacción de conocer a eminentes músicos de América, Quiero destacar, sin embargo, que estoy profundamente impresionado por la vida y la obra del gran maestro venezolano Vicente Emilio Sojo. Creo inclusive, que si en la Argentina hubiera existido un artista constructivo de tal alto quilate, allí se hubieran creado no menos de treinta excelentes orquestas sinfónicas y una pléyade de compositores de alto vuelo surgidos de la sensibilidad de todo su pueblo».

Martín, por su parte, le envió a Palacios las crónicas que sobre el Festival escribió para el diario *Información*, de La Habana. En una carta enviada a Inocente Palacios con fecha 6 de junio de 1955 agradece por el envío de los estatutos de la AIM e informa que Harold Gramatges ya había constituido la sección cubana de la misma. Nos enteramos por ella que los primeros tiempos de la AIM fueron muy activos. Martín informa que recibió reportes de Santa Cruz sobre actas y la activa reunión que Argentina, Chile, Brasil y Uruguay tuvieron por esos días en Montevideo: «Posiblemente podamos reorganizar la Orquesta de Cámara de La Habana, que entonces pondremos como órgano central de la AIM, y también proyectamos declarar como organismo radial la Orquesta CMQ (...)». Las interesantes crónicas de Martín, las cuales salieron hasta bien entrado febrero de 1955, contienen tanto críticas de los conciertos, como comentarios sobre las reuniones que dieron origen a la AIM. En sus críticas destaca su aprecio por las obras venezolanas. Especialmente se muestra entusiasmado con *Antelación e Imitación fugaz* de Gonzalo Castellanos Yumar y con las dos obras de Antonio Estévez: el *Concierto para Orquesta* y la *Cantata Criolla*. Sobre esta última hace un muy elogioso comentario que vale la pena reproducir ampliamente:

Después de una *Fantasia Sinfónica* de Luis Calcaño (...) vino el punto culminativo de toda la producción venezolana actual: la recién estrenada y premiada *Cantata criolla* de Antonio Estévez. (...) La *Cantata* le valió a Estévez una resonante ovación del público, que con sobrada razón se impregnó de la grandeza épica de esta obra, que sobre todo es un gigantesco canto de un pueblo, del pueblo venezolano, un *Alexander Nevsky* latinoamericano, completamente nuestro, completamente criollo (...) con la grandeza americana y con la unción propia de *El Testamento de la Libertad* de Randall Thompson. (...) baste al lector la siguiente enumeración de sus cualidades: grandeza épica, profunda razón americana (no americanista), engrandecimiento del lenguaje musical llanero, representación avasallante de lo popular venezolano, autenticidad de canto nacional (no nacionalista), alcance de lo universal por su epicismo y la dimensión de su inventiva; total claridad de tratamiento técnico, perfecto balance entre todos sus elementos, conversión de la limitada temática llanera en una discursividad de largo alcance, concepción armónica dirigida a permitir que el texto del poema se entienda siempre, sin que haya momento en que las palabras se confundan.

Así que para muchos la *Cantata Criolla* se constituyó en una especie de paradigma en la ansiada búsqueda «de lo universal a través de lo nacional». Llama la atención entonces por qué los compositores venezolanos no tuvieron un rol más activo en las discusiones sobre el Nacionalismo y en la conformación de la AIM. Creemos que no se atrevieron a contradecir a los maestros que consideraban al Nacionalismo como una etapa superada. Debe haber sido para ellos un pequeño *shock*... Sin embargo, el viejo paradigma nacionalista no fue mayormente conmovido por el evento que había sacudido la vida musical venezolana y una vez que se fueron los críticos, resurgió con energías renovadas⁹⁶.

⁹⁶ En este sentido es interesante referirse al artículo de ISABEL ARETZ: «La música nacional y el venezolano Estévez» (v. Bibliografía).

FUENTES CONSULTADAS

- Archivo de los Festivales de Música de Caracas.

PERIÓDICOS Y REVISTAS:

- *El Nacional*
- *El Universal*
- *La Esfera*
- *Revista Clave*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ, ISABEL (¿dic. 1956?). «La música nacional y el venezolano Estévez» en *Clave*, Caracas. Año 9, Vol. 9, n° 1 pp. 10-12.
- ÁVILA, JUANA DE (1954). «Del Festival Latinoamericano» (columna «Lo de Hoy») en *El Nacional*, lunes 13 de diciembre, p. 4.
- CALZAVARA, ALBERTO (1980). *Trayectoria Cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica Venezuela*. Caracas: Ed. Fundarte, pp. 213.
- CHASE, GILBERT (1958). *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires: Ed. Nova, pp. 130.
- CARPENTIER, ALEJO (1954). «Indagación del Nacionalismo Americano», columna Letra y Solfa en *El Nacional*, 7-12-54, p. 30. Arte.
- CARPENTIER, ALEJO (1954). «Al cabo de un cuarto de siglo», columna Letra y Solfa en *El Nacional*, 9-12-54, p. 50.
- CARPENTIER, ALEJO (1954). «Balance del Festival (I)» columna Letra y Solfa en *El Nacional*, 14-12-54, p. 40.
- CARPENTIER, ALEJO (1954). «Tres versiones sinfónicas» columna Letra y Solfa en *El Nacional*, 15-12-54, p. 48. Arte.
- PALACIOS, INOCENTE (1988). *La Creación Artística en Venezuela. Reflexiones sobre su evolución histórica*. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, pp. 197.
- TORO, FERMÍN: «En torno al Festival de Música Latinoamericana», en *El Nacional*, 6-12-54, p. 4.