

Vanguardias musicales latinoamericanas en el discurso oficial de la hispanidad¹

Latin American musical avant-gardes in the official discourse of Hispanic Identity

por

Daniel Moro Vallina

Universidad de Oviedo. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), España
danielmorovallina@gmail.com

El artículo estudia la presencia de compositores latinoamericanos de vanguardia en Madrid durante 1950 y 1960, con el objeto de profundizar en la recepción de las nuevas tendencias por parte de la joven música española (la llamada “Generación del 51”) y analizar la política cultural franquista en lo relativo a intercambios musicales. Se aborda la presencia de compositores chilenos como Gustavo Becerra-Schmidt y Pablo Garrido, importantes agentes en la difusión del dodecafonismo. La atención que el franquismo prestó a estos autores fue mínima en comparación con eventos oficiales posteriores, como la Bienal de Música Contemporánea y el Festival de Música de América y España (1964). Este último encuentro fue utilizado por el régimen para promocionar el internacionalismo de la música española y la defensa de una cultura hispánica compartida, orientada hacia la modernidad que simbolizaba la adopción de la técnica serial por parte de compositores de ambas orillas.

Palabras clave: Hispanidad, americanismo, franquismo, vanguardia, festivales de música.

This paper deals with the presence of Latin American musical vanguards in Madrid during the decade of the 1950s and 1960s, focusing on the reception of new musical trends by the young generation of Spanish composers –the so-called “Generation of 51”, as well as analyzing the cultural policies of Franco’s regime as regards musical exchanges. The role played by the Chilean composers Gustavo Becerra-Schmidt and Pablo Garrido in the diffusion of twelve-tone technique in Spain has also been studied. The attention provided to these musicians in the 1950s was minimal in comparison with the official propaganda of events such as the Biennial on Contemporary Music and the Festival of Music of the Americas and Spain (1964). The latter was used by the regime to promote the internationalism of Spanish avant-garde music. In addition, it also served to defend the idea of a shared Hispanic culture, now oriented to the adoption of serial music by both groups of composers as a metaphor of modernity.

Keywords: Hispanic identity, Americanism, Franco’s regime, Avant-garde music, Music festivals.

¹ Esta publicación se enmarca en el Proyecto de Investigación *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2015-64285-C2-1-P) y dirigido por Celsa Alonso González (Universidad de Oviedo). El autor forma parte asimismo del Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica “Diapente XXI” (GIMCEL).

El presente artículo analiza las principales manifestaciones de las vanguardias musicales latinoamericanas en España durante las décadas de 1950 y 1960. Limitamos nuestro ámbito de estudio a la ciudad de Madrid, debido a la dificultad de abarcar en su totalidad la recepción española de la nueva música proveniente del continente americano. El trabajo se divide en tres partes: la primera resume las características de la política cultural del franquismo hacia Latinoamérica y los diversos usos que el discurso oficial del régimen hizo del concepto de *hispanidad*. En la segunda sección se recogen algunos ejemplos de la presencia de músicos latinoamericanos de vanguardia en Madrid durante los años cincuenta, prestando especial atención a los compositores Gustavo Becerra-Schmidt y Pablo Garrido. La tercera parte se ocupa de ciclos como la I Bienal Internacional de Música Contemporánea (1964) o las tres ediciones del Festival de Música de América y España (1964-1970), este último el evento musical más importante que el franquismo llevó a cabo en cuanto a intercambios musicales con el continente americano. Se abordan algunas cuestiones ideológicas en torno al Festival, así como la reinterpretación que se hizo de la figura de Manuel de Falla o la promoción del internacionalismo de la vanguardia por encima de los caracteres nacionales. Estos rasgos respondieron a una política cultural pretendidamente unificadora de la hispanidad y a la construcción de la idea de una “comunidad espiritual” hispanoamericana.

El trabajo se nutre de diversas fuentes bibliográficas y hemerográficas. Para el análisis del concepto de hispanidad y las políticas culturales del franquismo hacia América son útiles los trabajos de Isidro Sepúlveda², José Luis Abellán³, Florentino Portero y Rosa Pardo⁴, así como Celestino del Arenal⁵. Dentro de las investigaciones respecto del nacionalismo musical, destacamos dos libros colectivos que abordan cuestiones relacionadas con la construcción de la identidad española hacia y desde el exterior, editados por Celsa Alonso⁶ y Pilar Ramos⁷, respectivamente. Para el estudio de la crítica musical y la renovación del repertorio en el Madrid de los años cincuenta, remitimos a Gemma Pérez Zalduondo y a Germán Gan⁸, mientras que en el caso del desarrollo de las vanguardias musicales en España existen trabajos a cargo de Ángel Medina⁹ y Marta Cureses de la Vega¹⁰. En cuanto a la presencia española de la nueva música americana, otros estudios de estos autores¹¹ y uno de Carlos Cruz de Castro¹² nos han sido de ayuda. Por último, mencionamos un artículo nuestro¹³ dedicado al Festival de Música de América y España. Respecto de este último trabajo debe aclararse que, en su mayor parte, constituye un estudio estadístico de las obras españolas y americanas presentadas en este Festival. En el presente artículo se analiza la recepción de las vanguardias latinoamericanas en un ámbito cronológico mayor, y se extraen nuevas conclusiones concernientes a las políticas culturales del franquismo y la opinión de compositores y críticos de ambas orillas en torno al internacionalismo de la música contemporánea.

² Véanse, entre otros, Sepúlveda 1992: 313-330 y Sepúlveda 2005.

³ Abellán 1993: 715-760.

⁴ Portero y Pardo 1996: 251-266.

⁵ Del Arenal 2011.

⁶ Alonso, coord. 2011.

⁷ Ramos 2012.

⁸ Véase, por ejemplo, Pérez Zalduondo y Gan 2008: 25-54.

⁹ Medina 1987: 369-398.

¹⁰ Cureses de la Vega 2001b: 141-164.

¹¹ Por ejemplo, Medina 1996: 217-230; y Cureses de la Vega 2001c.

¹² Cruz de Castro 1992: 127-139.

¹³ Moro Vallina 2012: 143-173.

LA POLÍTICA CULTURAL DEL FRANQUISMO HACIA LATINOAMÉRICA

Las relaciones culturales entre España y diversos países latinoamericanos constituyen un proceso que, a lo largo de su historia, respondió a diversos intereses políticos, económicos e ideológicos. A fines del siglo XIX va configurándose la idea de una comunidad hispánica frente al mundo europeo, una identidad compartida con Latinoamérica basada en una lengua, tradición, religión y costumbres comunes. La hispanidad será una constante inspiradora tanto del pensamiento intelectual como de la política exterior española. Al mismo tiempo, la construcción identitaria se desarrollará dentro de la contradicción entre un sentimiento de pertenencia forzosamente compartido –producto de la colonización española– y la autoafirmación de unos caracteres nacionales propios. La existencia de valores e intereses históricos interdependientes, comunes y opuestos, llevan a Celestino del Arenal a definir la actual comunidad iberoamericana como

[...] Un espacio interregional, complejo y multidimensional, con unas señas de identidad propias, de orden principalmente histórico, cultural y lingüístico, basado en unos valores y un código de conducta, y solo relativamente articulada institucionalmente, que responde, cada vez en mayor medida, a la existencia de un entramado de vínculos, interdependencias e intereses comunes de naturaleza política, económica, social y cultural, que trata de dar respuesta a través de la cooperación, y que se proyecta en el escenario global¹⁴.

El constructo de la hispanidad toma carta de naturaleza a partir de la actividad intelectual de la Generación del 98. A fines del siglo XIX va configurándose la idea de una “unión” o “comunidad” hispánica, lo que suponía una visión eurocéntrica de España como puente cultural entre América y Europa. Este enfoque será habitual en la retórica utilizada por el franquismo en sus relaciones con Latinoamérica. Como ha señalado Isidro Sepúlveda, durante esos años se consolidan dos orientaciones de la identidad española en el continente americano: el *panhispanismo*, con un riguroso contenido nacionalista y reivindicativo del pasado imperial y del catolicismo; y el *hispanoamericanismo progresista* que, a diferencia de la afirmación nacionalista del primero, consideraba América como un órgano de “regeneración” de España mediante una proyección y un intercambio cultural dinámico y recíproco¹⁵.

Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) se pone oficialmente en marcha la política cultural hispanoamericana, con la creación de una Junta de Relaciones Culturales. En este contexto emergerá con fuerza el panhispanismo, impulsando unas relaciones diplomáticas de tono paternalista que ven en el continente americano una prueba de la hegemonía de la cultura española. La celebración en 1929 de la Exposición Iberoamericana en Sevilla y los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos en Barcelona respondió a esta estrategia de integración. Estos últimos encuentros constituyeron el primer acercamiento oficial de España a la música americana, con la representación de Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México, Perú y Uruguay¹⁶.

Paralelamente al desarrollo de los regímenes fascistas, el proyecto hispanoamericano comienza a teñirse de elementos reaccionarios, totalitarios y ultranacionalistas. En el discurso político derechista se inicia el proceso de sustitución de un irrecuperable imperio

¹⁴ Del Arenal 2011: 15.

¹⁵ Véase especialmente Sepúlveda 2005: 99-112.

¹⁶ Cruz de Castro 1992: 130-131.

territorial por otro de naturaleza cultural y espiritual, liderado por el Estado español. Este fue uno de los ejes principales del pensamiento panhispánico de Falange Española Tradicionalista (1933). La orientación fascista de Falange se manifestó en su voluntad imperialista, plasmada en la Norma Programática del partido. En ella se habla del papel de España como eje unificador de las naciones americanas, condición que supuestamente permitiría *a posteriori* una mayor proyección hacia Europa:

Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio. Reclamamos para España un puesto preeminente en Europa [...]. Respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales¹⁷.

El pensamiento conservador del intelectual Ramiro de Maeztu, plasmado en su libro *Defensa de la Hispanidad* (1934), establecerá las bases teóricas para la expansión nacionalista que Falange pretendía. A partir de entonces se impone una visión teológica y providencialista de España como guía de la comunidad hispanoamericana, subrayando el componente religioso de la conquista y considerando el catolicismo como elemento consustancial a la identidad hispánica. Aunque estos rasgos estarán presentes en la retórica del discurso franquista a lo largo de toda su existencia, pueden distinguirse tres fases generales en las políticas culturales del régimen hacia el exterior. Hasta 1945 la hispanidad será un arma de doble filo: servirá para legitimar el franquismo dentro del país y se utilizará para minimizar la influencia norteamericana en Latinoamérica, contraponiendo el panhispanismo al panamericanismo de Estados Unidos. El Consejo de la Hispanidad, creado en 1940, pretendía ser el instrumento político que enlazase Latinoamérica con la futura Europa fascista, incidiendo en la metáfora de España como puente entre ambas orillas.

A partir de 1945, la mayoría de los países latinoamericanos se alinean ideológicamente con Estados Unidos. El aislamiento económico que se le impone a España desde Naciones Unidas obliga al régimen a buscar apoyo en aquellos aliados que pudieran seguir siéndole fieles, como Argentina. El discurso oficial insistirá ahora en el componente religioso y anticomunista para dar una imagen externa menos totalitaria. La idea de “imperio” es sustituida por las de “comunidad” y “espiritualidad”, más neutras políticamente y sin la agresiva retórica falangista anterior. Este será el discurso que adopte el Instituto de Cultura Hispánica (1946), dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores y sustituto del anterior Consejo de la Hispanidad. Este organismo fue el principal artífice de los intercambios culturales oficiales con América durante los años cincuenta y sesenta: fomentó programas de becas para atraer a estudiantes latinoamericanos, difundió estudios de tono hispanista mediante una editorial propia, y organizó exposiciones y conferencias como *Arte de América y España* o los cursos anuales *Panorama Español Contemporáneo* y *Lo español en la creación artística*¹⁸.

La tercera fase de la política hispanoamericana coincide con los procesos de adaptación del régimen al capitalismo: la etapa de la tecnocracia y el desarrollismo iniciado a partir

¹⁷ José Antonio Primo de Rivera, *Obras completas*. Madrid, Publicaciones de la Dirección General de Propaganda, 1951, p. 281. Citado en Del Arenal 2011: 32.

¹⁸ En 1967, coincidiendo con la XIV edición de uno de estos cursos, la prensa incidía en las 500 becas de estudio que el Instituto de Cultura Hispánica había tramitado gracias al contacto con cincuenta y cinco centros similares, la Organización de Estados Americanos (OEA) y la UNESCO. Véase *Arriba* 1967.

del Plan de Estabilización (1959), y continuado a lo largo de la década de 1960. La intensa actividad del Instituto de Cultura Hispánica responderá a esta estrategia de integración y fortalecimiento económico, por medio de la colaboración con organismos estadounidenses como la Organización de Estados Americanos (OEA). El discurso oficial de la hispanidad se desideologiza, en aras de mantener la neutralidad que algunos ministros tecnócratas –como Gregorio López-Bravo o Laureano López Rodó– pretendían para la inversión de capitales extranjeros en España. Esta imagen de tolerancia era subrayada por el Ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, en el Congreso de Instituciones Hispánicas de 1963: “[...] nuestra comunidad de espíritu no supone y no precisa un patrón con perfiles ideológicos fijos, que haya de ser utilizada indistintamente en todo el mundo hispánico”¹⁹.

En resumen, lo más significativo de la política hispanoamericana durante el franquismo fue el carácter instrumental de la misma, dirigida a cumplir unos objetivos económicos previos. Para ello, la propaganda que se hizo en torno a la hispanidad insistió en el papel de España como puente natural entre América y Europa, sustituyendo en el discurso oficial la mención a los intereses económicos por los relativos a una unión cultural y espiritual pretendidamente apolítica. En el ámbito de la música popular, este acercamiento se materializó en el éxito de cantantes como el mexicano Agustín Lara o la porteña Imperio Argentina, promocionados por el régimen de Franco en la medida en que popularizaron géneros como la copla y llevaron a cabo una proyección de la identidad y el imaginario español más allá de nuestras fronteras²⁰. Una estrategia similar de expansión cultural puede observarse en la música de vanguardia, si bien en este caso el reconocimiento y explotación de una identidad compartida no resultó tan fácil debido a la abstracción estética de los lenguajes que comenzaron a adaptarse a partir de 1950.

PRIMERAS MANIFESTACIONES: GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT Y PABLO GARRIDO EN MADRID

La espiritualidad fue también un recurso del que se sirvió la crítica española de los años cincuenta para promocionar a varios autores ligados a la contemporaneidad musical. En 1951 se abre un período de cierto aperturismo cultural marcado por el nombramiento de Joaquín Ruiz-Giménez como ministro de Educación y Federico Sopena en la dirección del Conservatorio de Madrid. Desde su puesto, Sopena inició un proceso de renovación que se concretó en diversos proyectos educativos y en la actualización del repertorio musical madrileño. Como han señalado Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan²¹, Stravinsky, Bartók e Hindemith recibieron durante esta década una atención mucho mayor que en años anteriores. Sopena y otras figuras protagónicas de entonces, como los críticos Antonio Fernández-Cid o Enrique Franco, promocionaron a estos compositores buscando cumplir un doble objetivo: orientar la necesaria continuidad y renovación de la música española gracias a las figuras más destacadas de la música europea del siglo XX; y legitimar una visión de la música como un arte pleno de contenido espiritual ante el creciente tecnicismo del mundo contemporáneo. Si bien Sopena ya había destacado los principios de “orden” y “claridad formal” de la música de Stravinsky desde las páginas de la revista falangista *Escorial*²², su discurso posterior insistirá en el contenido del arte musical, intentando legitimar un modelo de obra trascendental, al servicio de un mensaje humanitario y espiritual. Desde esta

¹⁹ Citado en Del Arenal 2011: 56.

²⁰ Véase Alonso 2011.

²¹ Pérez Zalduondo y Gan 2008: 25-54.

²² Véase Cabrera García y Pérez Zalduondo 2001: 1099-1114.

óptica se quiso analizar el contenido religioso –real o supuesto– de ciertas composiciones de Stravinsky (*Misa*, *Sinfonía de los Salmos* o la *Cantata*), Bartók (*Tercer concierto para piano y orquesta*, los *Cuartetos*) y Hindemith (*Sinfonía Matías el Pintor*), entre otros títulos. Sopeña hizo extensible este enfoque religioso a algunos miembros de la joven generación de compositores españoles (la denominada “Generación del 51”²³), con la intención de reforzar la tradicional idea de continuidad de la música española que hundía sus raíces en la polifonía religiosa del Siglo de Oro y llegaba hasta Manuel de Falla²⁴.

Frente a los autores internacionales anteriormente citados, compositores como Schoenberg o Berg apenas recibieron atención en las programaciones oficiales de la Orquesta Nacional de España; y en el caso de Webern, su música no volvió a escucharse en Madrid –a diferencia de lo que ocurría en Barcelona– hasta prácticamente la década de 1960²⁵. Esta ausencia se debió al rechazo que la crítica musical profesó hacia la música atonal y dodecafónica, asociada a la crisis de valores humanos y el cerebralismo de la doctrina existencialista. Bajo esta óptica, Sopeña comparaba la literatura de Kafka y Sartre con el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, reforzando de nuevo la dimensión del contenido de la música pero ahora en un sentido crítico²⁶. Sin embargo, fue el compositor Óscar Esplá quien más fuerte arremetió contra el atonalismo y el dodecafonismo, calificándolo de “aberrante” e “inauténtico” por la negación que hacía de las leyes supuestamente naturales del sistema tonal²⁷.

Ante este rechazo generalizado y la falta de referentes teóricos y prácticos para el estudio del dodecafonismo, la presencia de algunos compositores latinoamericanos en Madrid contribuyó a un mayor conocimiento del método por parte de varios miembros de la Generación del 51. En concreto, los chilenos Pablo Garrido y Gustavo Becerra-Schmidt lo difundieron por medio de la radio y la enseñanza. Becerra dictó una conferencia acerca de técnica dodecafónica en el Conservatorio de Madrid el 30 de junio de 1956, de nulo impacto en la prensa: repasando publicaciones periódicas como *Arriba*, *Informaciones*, *ABC* o *Diario Madrid* no hemos encontrado referencia alguna al evento. Sin embargo, gracias a algunos manuscritos provenientes del legado del compositor Gerardo Gombau –uno de los apoyos para los jóvenes compositores españoles en la adopción de los lenguajes de vanguardia–, sabemos que dicha conferencia no solo fue importante para la adopción del

²³ Se trata de aquellos compositores españoles nacidos entre 1924 y 1938.

²⁴ En 1954, Sopeña se refería al joven pianista Manuel Carra de la siguiente forma: “el que Carra sea hoy intérprete extraordinario de Hindemith y de Bartók indica que no es moderno por regocijo ni por travesura, sino para encontrar [...] ese punto de gravedad que con tanto esfuerzo, con tanta sangre de alma, digámoslo también, con tanta búsqueda de lo religioso, ha ido teniendo la música europea”. Véase Sopeña 1954: 23-24.

²⁵ Como excepción, podemos citar la interpretación de las *Variaciones op.27* en dos conciertos programados en marzo de 1958 y organizados por Cantar y Tañer y el Aula de Música del Ateneo de Madrid, respectivamente. Por el contrario, los ciclos de música contemporánea celebrados en el barcelonés Club 49, y dirigidos por Joaquim Homs, incluyeron audiciones en disco de obras de Webern ya desde 1952. Ello al margen de la presencia del compositor y también de Arnold Schoenberg en Barcelona durante la década de 1930.

²⁶ Por ejemplo, en Sopeña 1958: 27. Libro citado en Pérez Zalduondo 2012:153.

²⁷ “Lo malo es empeñarse en imponer lo que por su naturaleza inauténtica no es viable: hecho que se repite en la historia, cual una especie de psicosis consecutiva a las grandes catástrofes sociales. Así ha sucedido, inmediatamente después de la última guerra mundial, con la ‘resurrección’ del movimiento ‘atonalista’, o, mejor, ‘antitonalista’, puesto que la conciencia atonal no existe, es pura quimera teórica. El llamado ‘atonalismo’ se manifiesta en dos tendencias sistemáticas y en cierto modo, paralelas: el dodecafonismo schoenbergiano y el ‘atematismo’ de Alois Hába. Esta última aberración no ha llegado a los países occidentales con la fuerza de la primera”. Véase Esplá 1957.

dodecafonismo por parte de Gombau, sino también para la difusión en España de tratados como *Studies in counterpoint* (Ernst Krenek, 1940), *Tecnica dodecafonica. Trattato pratico* (Carlo Jachino, 1949) o *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (Herbert Eimert, 1952), en su edición italiana o francesa. Estos libros aparecen citados en los apuntes de Gombau de esta conferencia, junto con algunos aspectos técnicos relativos a la retrogradación de una serie. En este último caso, Becerra sigue de cerca el libro de Eimert para explicar estas operaciones:

[sol#-la-mi-fa-sib-do#-sol-fa#-re-mib-si-do]

Esta serie no es apta pero puede servir de ejemplo

La retrogradación no apta tampoco, sería: [do-si-mib-re]

La verdadera retrogradación consiste en comenzar siempre con la misma nota y observando rigurosamente el número de semitonos. La medida de estos, siempre es hacia arriba. [sol#-la-mi-fa]: 1 semitono de sol# a la; 7 semitonos de la a mi agudo; etc. Si el resultado fuera por ejemplo Serie A: (Semitonos): 1-7-6-8-10-2-4-3-12-5-9-11, La retrogradación sería: 11-9-5-12 etc. a partir de la nota misma con que comenzó la serie A y en sentido ascendente aunque: “luego se ordenan las notas a voluntad”.

Adquirir “La técnica dodecafónica” de Carlo Jachino.

“Libro de enseñanza de la técnica dodecafónica” Herbert Eimert, Edic. Italiana o Francesa²⁸.

A pesar de la escasa atención oficial que obtuvo la visita de Becerra²⁹, y de que compositores asistentes como Agustín González Acilu confesaran que “no se le hizo demasiado caso”³⁰, no debemos infravalorar su paso por Madrid. Algunos autores pertenecientes a la Generación del 51, como Carmelo Bernaola o Miguel Ángel Coria, utilizaron los tratados de Jachino y Eimert a comienzos de los años sesenta como guía para el estudio y adaptación del método dodecafónico. La primera recepción en España de estos libros se produjo gracias al contacto entre Gombau y Becerra en 1956. Por otra parte, Bernaola recordaba cómo esta conferencia habría de serle fundamental en su particular evolución compositiva: “sería este mi primer contacto serio con la música atonal y puedo decir que, desde aquel punto, ayudado de libros y partituras, me interesé vivamente por unos procedimientos absolutamente desconocidos entre nosotros”³¹.

Por su parte, la presencia de Pablo Garrido en España fue frecuente durante estos años y en la década siguiente. Como señaló en su día Tomás Marco, un pionero del serialismo integral como el canario Juan Hidalgo había estudiado con Garrido los fundamentos de la técnica dodecafónica a comienzos de los cincuenta³². Dentro del único espacio mínimamente aperturista de Radio Nacional de España, el *Tercer Programa* dirigido por Enrique Franco, Garrido había presentado ya en enero de 1953 un programa significativamente titulado “La disolución de la tonalidad”³³. Años más tarde, como presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, impartiría en el Aula de Música del Ateneo de Madrid dos cursos

²⁸ Véase Gombau 1956a, 1956b y 1956c, en el apartado final de fuentes manuscritas.

²⁹ Esta conferencia formaba parte de una gira por Europa que Becerra realizó para estudiar didáctica de la composición musical, siendo invitado en conservatorios de Italia, Austria, Alemania, Francia y España entre 1954 y 1956. Véase García Arancibia y Torres Alvarado 1999: 320-326.

³⁰ Recogido en Cureses de la Vega 2001a: 38.

³¹ Recogido en Iglesias 1982: 62.

³² Véase Marco 1970: 27.

³³ *Periódico ABC* 1953.

sobre música chilena de vanguardia: “Tendencias de la música chilena contemporánea” y “La nueva música de Chile: Becerra, Schidlowsky, García”³⁴.

En el número 2 de la revista *Música* (1952), publicación oficial de los conservatorios españoles, aparecía un artículo suyo titulado “La problemática de la música de las Américas”, donde entre otras cosas insistía en la necesidad de un intercambio musical activo para fomentar un americanismo de voluntad universal. La defensa que Garrido hacía del internacionalismo musical frente a posturas nacionalistas más tradicionales sería una temática recurrente en los debates culturales mantenidos durante la década siguiente:

Americanismo, en el sentido hegemónico de una cultura espiritual manifestada en un complejo cultural, sí. Nacionalismos comarcanos, apoyados en factores étnicos y tradicionales, también. ¿Por qué no? Pero un americanismo de filiación “nacionalista”, es decir, un idioma americano, discriminante y sectario, nos parece absurdo y anacrónico [...]. Americanismo musical [...] significa, entre otras cosas, el vínculo, el respeto recíproco entre los pueblos de América, asunto que tiene una justificación histórica y otra geopolítica. El paso que faltaría sería el universalismo musical [...] El asunto de interrelación, tan fundamental hoy en día cuando el mundo no tiene prácticamente fronteras (disco, cinematógrafo, radiotelefonía) ha de atenderse a este mismo criterio de fronteras abiertas³⁵.

Aunque Garrido señalaba el disco y la radio como los medios idóneos para la difusión de novedades musicales, debe recordarse que la importación y elaboración de elepés que no supusieran un éxito comercial asegurado estuvo prohibida en la mayoría de los países latinoamericanos –con la excepción de Chile– al menos hasta 1964. Ese año el colombiano Guillermo Espinosa, director musical del Festival de Música de América y España, manifestaba que en su país resultaba imposible introducir discos de música contemporánea a no ser que fuera de contrabando: en el caso de la nueva música española, Espinosa aseguraba que “salvo Falla, Albéniz, Rodrigo y algo de Halffter [Ernesto] no se conoce otra cosa”³⁶. En Colombia, la razón de que no se distribuyese música contemporánea se debía a que las fábricas productoras imprimían únicamente los catálogos generales de casas como Grammophon, Victor o Columbia, dedicados al repertorio clásico. Además, la impresión de discos era un proceso muy costoso que debía responder a unos beneficios de venta asegurados³⁷.

El deseo de un mayor conocimiento mutuo e intercambio entre compositores americanos y españoles también fue reivindicado desde la orilla española. Antonio Fernández-Cid, por ejemplo, citaba al brasileño Mozart Camargo-Guarnieri, al uruguayo Héctor Tosar, al chileno Domingo Santa Cruz, al panameño Enrique Cordero o al portorriqueño Héctor Campos Parsi como autores apenas conocidos en España durante aquellos años³⁸. Estos compositores estarían ampliamente representados posteriormente en el citado Festival de América y España. Por su parte, Fernando Ruiz Coca –en su crítica a un concierto organizado por el Instituto de Cultura Hispánica donde se estrenaron obras del

³⁴ El 27 de octubre de 1965 y el 12 de abril de 1966, respectivamente. Véase Ateneo de Madrid 1967: 161.

³⁵ Garrido 1952: 66 y 69.

³⁶ Declaraciones de Guillermo Espinosa recogidas en Peñafiel, 1964.

³⁷ Así como aseguraba Espinosa en las denominadas “Conversaciones de Música de América y España”, ciclo de conferencias asociado a la primera edición del Festival de 1964. Textos recogidos en Iglesias 1970: 167-168.

³⁸ Véase Fernández-Cid 1957.

boliviano Eduardo Caba y del argentino Enrique Albano, dirigidas por el también argentino José Rodríguez Fauré— apuntaba a la misma necesidad de que Latinoamérica superase la vertiente nacionalista. Sin embargo, su punto de vista era distinto al de Garrido. Para Ruiz Coca, la “savia auténtica” de la música americana debía provenir de nuestras tierras, utilizando el argumento esencialista de la hispanidad al referirse a la “normal y lógica tarea” de España como puente entre Europa y América. Desde esta perspectiva, el nacionalismo musical latinoamericano era consecuencia de no haber fomentado esa vía en común, que Ruiz Coca juzgaba como “universal” y “auténtica”:

La música de las Américas del Centro y del Sur, tan ligada todavía —como lo está una gran parte de la nuestra— a conceptos nacionalistas que buscan en la tradición de las músicas naturales su inspiración y raíz, sufre desde hace largos años influencias extrañas, que la desvirtúan y hacen olvidar el propio e inexcusable camino [...]. Con todo ello, la versión morfológica de la hispanidad, que nace y se desarrolla en América, tropieza con graves dificultades para su florecimiento. Pero quizá el peor de los males que aquejan a estas multiformes culturas de nuestra sangre es la falta de savia auténtica, que debía llegar desde nuestras tierras, y que con demasiada frecuencia sustituimos con baratos sucedáneos pintoresquistas, olvidados de nuestras esencias y como queriendo hacer nuestra falsa parte en el dócil coro de la “espagnolade”. Nuestra normal y lógica tarea de hacer de puente entre Europa y América la tenemos abandonada. Nada tiene de extraño que otros ocupen gustosos nuestro puesto³⁹.

Exceptuando los casos de Garrido y Becerra, la presencia de músicos latinoamericanos de vanguardia en Madrid durante los años cincuenta fue escasa. Uno de los ejemplos dignos de citar fue la visita de Julián Carrillo en febrero de 1950, quien pronunció dos conferencias en torno al microtonalismo. A pesar de ser uno de los pioneros en este campo desde los años veinte, la mayor parte del público asistente recibió negativamente estas teorías, lo que por otra parte parecía inevitable tras una década de aislamiento cultural provocado por el régimen⁴⁰. Aunque fuera de manera anecdótica, también estuvo en España el compositor uruguayo Luis Campodónico, miembro del fugaz Grupo Nueva Música (1958) y autor de una biografía referida a Falla publicada por la colección parisina *Solfeges*⁴¹. El hecho de estar vinculado a los compositores españoles integrantes de Nueva Música le conferiría cierto protagonismo en los círculos de la crítica musical más abierta a las novedades musicales, como *La Estafeta Literaria*, órgano de expresión del Aula de Música del Ateneo de Madrid (1958-1973). En este último centro, dirigido por Fernando Ruiz Coca, se programaría en noviembre de 1961 un recital de piano con obras de los mexicanos Blas Galindo, Eduardo Hernández-Moncada y Rodolfo Halffter⁴².

Ante esta reducida presencia, la circulación española de ediciones argentinas pertinentes a música contemporánea constituyó una fuente de información importante durante estos años. Ángel Medina se ha referido a este hecho citando libros como *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*, de Juan Carlos Paz (Nueva Visión, 1958); *la Estética de la música*

³⁹ Ruiz Coca 1958.

⁴⁰ “El asombro y, lo que es peor aún, el desprecio que producen estas ideas [el dodecafonismo y microtonalismo] en algunos compositores españoles, como tuve ocasión de ver recientemente en las dos conferencias que pronunció en Madrid el compositor mexicano Julián Carrillo, me convencen de que no será España, por desgracia, la que marque el camino a seguir en este sentido (Costas 1950)”.

⁴¹ Campodónico 1959.

⁴² Véase Medina 1987: 378.

contemporánea de Antoine Goléa (Eudeba, 1961); o la traducción de la *Filosofía de la Nueva Música* de Adorno (Editorial Sur, 1966)⁴³. A estos títulos puede sumarse la *Introducción a la música americana contemporánea* de Gilbert Chase (Nova, 1958). Junto con los tratados acerca de dodecafonismo anteriormente citados, estos libros fueron las principales fuentes de música contemporánea a las que pudieron acceder los compositores de la Generación del 51. También en la otra orilla se recibieron noticias acerca de los rumbos que estaba tomando la nueva música española. En 1958, por ejemplo, se publicaba en la *Revista Musical Chilena* un artículo referido a los jóvenes compositores catalanes integrantes del Círculo Manuel de Falla⁴⁴; y, en 1960, una reseña del concierto inaugural del colectivo barcelonés Música Abierta, pionero en la difusión de las corrientes gráficas y aleatorias⁴⁵.

I BIENAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y FESTIVAL DE MÚSICA DE AMÉRICA Y ESPAÑA

La historiografía ha señalado 1964 como un año especialmente fructífero en la proyección internacional de la música española de vanguardia. La celebración en Madrid de eventos de promoción estatal como el Concierto de los 25 años de Paz, el I Festival de Música de América y España, así como la primera (y única) Bienal Internacional de Música Contemporánea, dan pie a considerar este año como un momento de cambio respecto de la escasa atención oficial que el franquismo había prestado a la joven música española. Enrique Sacau-Ferreira ha interpretado la propaganda que rodeó a estos actos desde la óptica de las políticas de la tecnocracia⁴⁶. El crecimiento económico que caracterizó el desarrollismo franquista fue posible, entre otras causas, gracias a la inyección de capital estadounidense. Para mantener esta alianza, el régimen tuvo que minimizar el discurso nacionalista de años anteriores y presentar la imagen de una sociedad moderna e imparcial, resaltando la estabilidad económica y la mejora de la calidad de vida conseguida hasta entonces.

Hacia estos objetivos se encaminaron las celebraciones de los 25 Años de Paz, en las que el Concierto de la Paz jugó un papel importante. La Junta Interministerial que se creó a tal efecto, presidida por el Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, pretendía promocionar una música abstracta, desligada de cualquier intención política e ideológica, y en línea con las tendencias compositivas internacionales. Bajo esta idea de “música pura” se realizaron encargos a dos de los compositores jóvenes españoles más conocidos, Luis de Pablo (*Testimonio*) y Cristóbal Halffter (*Secuencias*). El programa del Concierto se completaba con otras dos obras a cargo de Miguel Alonso (*Visión profética*) y Ángel Arteaga (*La cueva de Nerja*), junto con varios fragmentos de *La Atlántida* de Manuel de Falla. Si la pretendida objetividad de las obras de De Pablo y Halffter podía ser defendida fácilmente, la inclusión de Falla era más difícil de justificar debido a la interpretación nacionalista que se había hecho de su figura desde los primeros años del franquismo. Para minimizar este aspecto, la crítica musical insistió en el carácter universal y europeísta de obras como *El Retablo* o *El Concerto*, estableciendo un paralelismo con la proyección internacional que algunos miembros de la Generación del 51 comenzaban a disfrutar. No fue casual que, en un libro conmemorativo de los 25 Años de Paz editado por el Instituto de Cultura Hispánica, el capítulo dedicado a la música fuese encargado a Cristóbal Halffter,

⁴³ Títulos citados en Medina 1996: 218.

⁴⁴ Moreno 1958: 27-32.

⁴⁵ *Revista Musical Chilena* 1960.

⁴⁶ Sacau Ferreira 2011.

el compositor vanguardista español más vinculado por apellido a Falla⁴⁷. En el caso del Festival de América y España, esta propaganda se llevaría más lejos al interpretar su figura como cabeza señera del mundo musical hispánico.

De Pablo y Halffter también participaron en la Comisión Ejecutiva encargada de la Bienal Internacional de Música Contemporánea (28 de noviembre-7 de diciembre de 1964), organizada por el Servicio Nacional de Educación y Cultura. Desde el punto de vista de los intercambios musicales entre América y España, es importante destacar la publicación en la *Revista Musical Chilena* de una extensa crónica del encuentro⁴⁸, firmada por Vicente Salas Viu, musicólogo español exiliado en Chile. Paralelamente a los conciertos programados –además de obras de De Pablo, Halffter o Benaola se escucharon páginas de la vanguardia norteamericana como *Music of Changes* de John Cage y *Available forms* de Earle Brown– se celebraron varias conferencias bajo el título “Examen de las diversas corrientes estéticas en la composición actual”. Junto con compositores y críticos europeos, participaron los estadounidenses Brown y Eric Salzman, los argentinos Pedro Zulueta y Jacobo Romano, y el propio Salas Viu. Al margen de la importancia de la Bienal como foco de difusión de la aleatoriedad, el grafismo o la música electrónica en España, este encuentro sirvió también para promocionar y rentabilizar la joven música española de cara al exterior⁴⁹.

La programación del I Festival de Música de América y España (14-31 de octubre de 1964) supuso una oportunidad única para la integración cultural del régimen franquista en el ámbito internacional. En primer lugar, la cantidad y variedad de obras presentadas en Madrid era realmente inusual: cuarenta y cuatro obras de compositores provenientes de Brasil, Cuba, Chile, México, Colombia, Perú, Guatemala, Argentina, República Dominicana, Venezuela, Uruguay y Panamá, además de Estados Unidos, Canadá y España. En la prensa se insistió en la trascendencia del encuentro, juzgándolo como la “mayor concentración de músicos y música de América y España”⁵⁰ y señalando que, al menos desde 1936 –fecha en que se había celebrado el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en Barcelona–, España “no había asistido a una tal presentación masiva de música actual”⁵¹. En segundo lugar, el Festival sirvió para estrechar lazos con las naciones americanas: el encuentro madrileño nacía como continuación de los Festivales Interamericanos de Washington, organizados por la División de Música de la OEA desde 1958. Muchas de las obras latinoamericanas que se presentaron en Madrid habían sido estrenadas en el marco de estos festivales, dirigidos por Guillermo Espinosa. Según Alyson Payne, el objetivo que perseguía la OEA con los encuentros estadounidenses era asegurar la hegemonía cultural norteamericana en el contexto de la Guerra Fría, fomentando programas de buena voluntad y solidaridad entre Estados Unidos y varios países latinoamericanos⁵². Mucha de la retórica desplegada en torno a estos Festivales y al de Madrid insistían en los lazos de amistad que unían a las naciones americanas⁵³.

⁴⁷ Véase Halffter 1964.

⁴⁸ Salas Viu 1965: 32-43.

⁴⁹ Tomás Marco, por ejemplo, afirmaba entonces que la Bienal había supuesto “el mayor intento de integrar en el mundo musical internacional a nuestra música, al menos desde el tiempo de Manuel de Falla”, utilizando nuevamente la figura del gaditano para legitimar la proyección de la joven generación española. Véase Marco 1964: 2-3.

⁵⁰ Véase Valentí Ferro 1964.

⁵¹ Véase De Pablo 1964.

⁵² Payne 2012.

⁵³ José Antonio Mora, Secretario General de la OEA, presentaba así la primera edición del Festival: “Indisolubles vínculos espirituales unen a América con España. Por esos invisibles canales de la historia circula una corriente de simpatía, de comprensión, de afinidad cultural, que busca mediante todas las

El fomento de lenguajes compositivos internacionales como el serialismo servía también para asegurar una unión en nombre de la técnica y el progreso, que en el caso de la OEA estaba dirigida a contrarrestar el avance del comunismo en Latinoamérica. Este último organismo y el Instituto de Cultura Hispánica serían los principales responsables de llevar a cabo el Festival de América y España.

Lo ambicioso del proyecto puede leerse en el listado de las entidades implicadas en su organización: seis ministerios –Asuntos Exteriores, Gobernación, Educación Nacional, Hacienda, General del Movimiento e Información y Turismo– encabezaban una Comisión de Honor, seguida por la Junta de Gobierno del Festival, una Comisión Permanente, un Comité Ejecutivo, y los Comités de Radio y Televisión, Prensa, Recepción y Viajes además de Programas y Encargos. La presencia de cuarenta críticos americanos y quince europeos aseguró una cobertura internacional sin precedentes, así como el hecho de que Radio Nacional de España retransmitiera en directo todos los conciertos y enviara posteriormente las grabaciones a diversas emisoras europeas y americanas. También se emitió un documental en el NO-DO titulado *Música de América y España* (1965), donde se filmó la visita al Valle de los Caídos que Cultura Hispánica organizó como parte de los actos oficiales vinculados al Festival. Por otro lado, el deseo de un intercambio musical activo que Garrido sugería en los años cincuenta se materializó en hechos como la confección, en la sede madrileña del Instituto de Cultura Hispánica, de un archivo con diversas grabaciones de obras americanas proporcionadas por Espinosa⁵⁴; y también en el envío de obras españolas a diversas emisoras radiofónicas de Buenos Aires, Guatemala y Cuba⁵⁵.

El cómputo de todas las obras presentadas en las tres ediciones del Festival puede consultarse en nuestro artículo⁵⁶. Aquí nos centraremos en la propaganda que se hizo de determinados autores bajo la óptica de la hispanidad, así como la recepción de las vanguardias latinoamericanas dentro del debate mantenido entre nacionalismo versus universalismo de la música contemporánea. Como en el caso del Concierto de la Paz, el régimen promocionó a aquellos compositores españoles más vinculados con la vanguardia, en un momento en que el serialismo era juzgado como un medio técnico desprovisto de un contenido estético unívoco, y adaptable a cada lenguaje compositivo particular⁵⁷. En España, el uso de la técnica serial era garantía de un internacionalismo que había permitido superar la estética nacionalista del período de autarquía. En un intento de minimizar la carga ideológica del primer franquismo, las obras españolas programadas en la primera edición del Festival comprendían muestras anteriores a la Guerra Civil –*Sinfonía Sevillana* de Turina– u otras de compositores republicanos exiliados –*Concierto para violín* de Rodolfo Halffter–, junto con las pertenecientes a los jóvenes autores de la Generación

manifestaciones intelectuales, un medio adecuado de expresión. La música, acaso la más sensible de las bellas artes, no podía dejar de registrar la presencia de esos valores que constituyen el más íntimo patrimonio de cultura común”. Palabras recogidas en el Programa del *I Festival de Música de América y España* (14-31 de octubre, 1964), p. 5.

⁵⁴ Véase Iglesias 1970: 167-168.

⁵⁵ Así lo afirmaban compositores como Roque Cordero, Roberto Caamaño, Roberto Pineda Duque, Enrique Solares y Aurelio de la Vega. Este último aseguraba que “en Cuba se desconoce totalmente la música de la nueva generación de compositores españoles”. Véase *Ritmo* 1964.

⁵⁶ Véase Moro Vallina 2012: 164-173.

⁵⁷ En el curso 1960-1961 se celebró un ciclo en el Aula de Música del Ateneo de Madrid titulado “Actualidad de la técnica y estética postserial. Los determinantes nacionales”, donde varios compositores españoles disertaron acerca de la adaptación del método por parte de Luciano Berio (Ramón Barce), Henry Pousseur (Manuel Carra), Pierre Boulez (Gerardo Gombau), Luigi Nono (Luis de Pablo), Karlheinz Stockhausen (Cristóbal Halffter) y Bo Nilsson (Enrique Franco).

del 51. A causa del ámbito internacional que conllevaba el Festival, la figura que mejor podía representar la desvinculación nacionalista pretendida por el régimen era Manuel de Falla, concretamente el Falla neoclásico citado por la joven generación española: en el llamado “Concierto extraordinario de música española” (28 de octubre de 1964) se repuso *El Retablo de Maese Pedro* en versión escénica. El Instituto de Cultura Hispánica inauguró una exposición dedicada a su figura, junto con una conferencia titulada “Manuel de España y de América”. La crítica aprovechó la ocasión para calificar al compositor como “áureo puente que une las orillas del pasado y el futuro”⁵⁸, interpretando su exilio a Argentina como prueba de los lazos culturales que conllevaba la hispanidad⁵⁹.

La adopción del dodecafonismo frente al nacionalismo de raíz folclórica fue también un tema recurrente para varios compositores latinoamericanos. Roque Cordero, por ejemplo, lo defendió como una técnica que cualquier compositor del siglo XX debía conocer: en sus palabras, “se puede usar la técnica de los 12 tonos para crear una obra completamente personal, la que, por ser una expresión sincera de una personalidad ya formada, llevará implícito el sello de lo nacional sin dejar de tener un alcance universal”. Para Cordero, el componer basándose en el folklore de un país respondía a un nacionalismo local y anacrónico “que ignora el valor espiritual del hombre como parte integrante del universo”⁶⁰. Desde esa defensa compartida del serialismo como garante de universalidad, la crítica española juzgó positivamente la muestra dodecafónica latinoamericana presentada en el I Festival, integrada por obras de Cordero (*Segunda Sinfonía*), Becerra (*Quinteto para piano y Cuarteto de cuerda*), Roberto Pineda Duque (*Preludio Sinfónico*), Celso Garrido Lecca (*Sinfonía en tres partes*) y Aurelio de la Vega (*Sinfonía en cuatro partes*), entre otros. Luis de Pablo y Enrique Franco trazaban un paralelismo entre Latinoamérica y España en cuanto a la necesidad de asimilar los lenguajes centroeuropeos para superar el nacionalismo, apuntando a otro tipo de unión entre las naciones de la hispanidad:

En este sentido tenemos que concluir que España es un país hispanoamericano en Europa, con una similitud de problemas y hasta de soluciones realmente sorprendente: la misma crisis nacionalista, la misma necesidad de un sistema más amplio y con mayor capacidad de futuro, la misma adopción de técnicas en su origen extranjeras, pero asimiladas de forma personal, en los casos de autenticidad creadora, claro está⁶¹.

La mayor atención oficial que ahora se prestaba en España a Gustavo Becerra respondía al intento de promocionar a aquellos autores “hispanoamericanos” que practicasen un dodecafonismo asociado al progreso técnico y al internacionalismo. Sin embargo, otras corrientes de avanzada presentadas en el Festival madrileño, como la música electrónica y electroacústica americana, fueron recibidas con mayor escepticismo debido a la inexperiencia de los compositores españoles y el desconocimiento de la crítica musical en este campo: fue el caso de los *Sincronismos n°2* de Mario Davidovsky, el *Preludio “La Noche”* de José Vicente Asuar y la *Pieza para el Computador IBM 7090*, del estadounidense Gerald

⁵⁸ Ximénez de Sandoval 1964.

⁵⁹ Hablando de *La Atlántida*, Enrique Franco afirmaba que “la mitad de su vida profesional estuvo entregada a una tema hispanoamericano y, para mayor abundamiento, los siete años últimos de su vida iba a vivirlos don Manuel en América, en la lejana Córdoba argentina [...] creo que España está en deuda con Argentina, le debe expresión externa de una gratitud muy honda que hoy [...] nos puede hacer exclamar a los españoles, ante nuestros hermanos aquí reunidos: ¡Gracias, América!”. Palabras recogidas en Franco 1970: 23-33.

⁶⁰ Véase Cordero 1959: 28-38.

⁶¹ De Pablo 1964: 80.

Strang, todas ellas programadas en la misma jornada. Mientras que el primer laboratorio de música electrónica en España, Alea, no se pondría en marcha en Madrid hasta 1965, compositores chilenos como Juan Amenábar o José Vicente Asuar ya habían producido obras de síntesis electrónica como *Los Peces* (1957) o *Variaciones espectrales* (1959) en su país de origen. Uno de los críticos más reacios a las tendencias experimentales, Antonio Fernández-Cid, juzgaba las obras de Strang y Asuar simplemente como efectos sonoros adecuados para el medio teatral o cinematográfico, pero no para la sala de conciertos⁶². En el II Festival de 1967, las muestras más vanguardistas –títulos como *Transición II* de Mauricio Kagel, *Folio* de Earle Brown e *Improvisación n.º 3* de Eduardo Mata, junto con obras de los españoles Joan Guinjoan, Ramón Barce, Juan Hidalgo, Agustín González Acilu y Tomás Marco– se agruparon nuevamente en una única jornada que favoreció el posicionamiento crítico respecto del resto de conciertos sinfónicos y a otros de voluntad hispano-historicista, como el “Recital de órgano de obras de autores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII” o “La música española en tiempos del Descubrimiento de América” (III Festival, 1970).

CONCLUSIONES

Tanto la defensa de la hispanidad como la promoción de una determinada música de vanguardia respondieron al mismo deseo de unidad cultural que el régimen franquista pretendía conseguir de cara a su definitiva integración en Europa. Bajo el discurso grandilocuente del proyecto de creación –desde 1953– de una Comunidad Hispánica de Naciones, se intentó simultáneamente mejorar las posiciones de Madrid en ambas áreas. Las distintas giras latinoamericanas de los ministros tecnócratas buscaban reforzar los lazos de las exportaciones comerciales, y la magnitud de los intercambios fue significativa hasta 1975. En el plano cultural, sin embargo, el Instituto de Cultura Hispánica dio pronto muestras de agotamiento por la insuficiencia del presupuesto y el desinterés de la administración estatal. Otro factor añadido fue la orientación centralista y unidireccional del supuesto deseo de intercambio, focalizado desde Madrid hacia toda América, junto con el carácter elitista del programa de becas ofertado que perseguía la educación de minorías latinoamericanas influyentes en instituciones españolas⁶³. Con el final del franquismo fue imposible desligar el proyecto cultural de la hispanidad de las connotaciones políticas negativas del régimen. Cultura Hispánica desapareció oficialmente el 27 de agosto de 1977 por Decreto Ley, siendo sustituido por un Centro Iberoamericano de Cooperación. Resulta significativo que, en un artículo publicado en plena transición democrática⁶⁴, se aludiera a que el abandono progresivo del Instituto por parte de la administración española había permitido la entrada de voces mucho más progresistas acerca de la problemática iberoamericana, alejadas de la retórica tradicional de la hispanidad. En el boletín *Documentación Iberoamericana* (editado por el centro desde 1963) se publicaron, entre otras noticias de Latinoamérica y Estados Unidos, varios discursos de Fidel Castro y el Che Guevara, lo que conllevaría algunos roces diplomáticos con las Embajadas de Chile y Cuba en España⁶⁵.

⁶² “En el caso del *Preludio ‘La noche’* para cinta magnética sola, de José Vicente Asuar, [...] los más bellos efectos de su obra me parecieron equivalentes al particular sonido que el agua y el aire producen luego de un corte de suministro en las tuberías [...] (Fernández-Cid 1964).

⁶³ Véase Portero y Pardo 1996: 258-259.

⁶⁴ Martínez y Vigil 1977.

⁶⁵ En 1965, un funcionario de la Embajada de Cuba llamado Álvarez de la Campa acusó públicamente al Instituto de Cultura Hispánica y a su director por aquel entonces, Gregorio Marañón Moya, de “haberse convertido en un instrumento del castrocomunismo”. Véase Martínez y Vigil 1977: 25.

La justificación histórica y geográfica que se hizo de nuestro país como “puerta” o “puente” natural entre América y Europa llevaba implícito el que España se reservase el derecho de juzgar la calidad de la música americana para presentarla ante el Viejo Continente. Las entrevistas realizadas a compositores españoles y latinoamericanos en el marco del II Festival de 1967 insistieron en la contraposición entre nacionalismo y universalismo. Participantes como el director Enrique García Asensio consideraban que la joven música española era superior a la hispanoamericana por haber sabido integrarse en el internacionalismo europeo⁶⁶. Otros, como el guatemalteco Jorge Sarmientos o el cubano Aurelio de la Vega, opinaban de manera similar al afirmar que “[...] llegará el día, sin duda, en que la música de un Ginastera, de un Cordero, de un Galindo, de un Becerra, de un Kagel o de un Asuar, sea el índice de un momento fundamentalmente importante de América. Entonces, ya habremos llegado a ser herederos cabales de la vieja Europa”⁶⁷. Junto con Becerra y el crítico estadounidense Virgil Thomson, De la Vega participó en las denominadas “Conversaciones de Música de América y España” (1964), algunas conferencias asociadas al I Festival que versaron acerca de la actualidad musical americana y el significado de las distintas corrientes de la música contemporánea. De todas las intervenciones, la de Becerra fue la más interesante en cuanto al fomento de los intercambios musicales, al proponer un estudio sociológico del papel de organismos internacionales como la UNESCO, el Instituto de Cultura Hispánica, la Unión Panamericana o la SIMC. Al igual que otros, el compositor chileno también defendió la universalidad como el “signo más positivo de la cultura de hoy”, previendo una síntesis entre la música europea y americana favorecida por la adopción del serialismo en Latinoamérica⁶⁸. Como vemos, tanto las políticas del panamericanismo como el proyecto de la hispanidad encontraron en la música de vanguardia un fiel aliado para sus intentos de expansión. Frente al pretendido apoliticismo y la abstracción de la estética musical contemporánea, los objetivos diplomáticos y económicos que hubo detrás de empresas como el Festival de Música de América y España sugieren una interpretación bien distinta.

Los intercambios musicales que siguieron a la última edición de este Festival abandonaron la retórica universalista de la hispanidad y estuvieron más orientados hacia el contacto con países concretos. A causa de su extensión y continuidad, merece la pena citar los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, celebrados durante diez ediciones (1973-1983) por iniciativa de Carlos Cruz de Castro y la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta. Su origen se remonta a un viaje de Urreta a España en 1971 con motivo de realizar un trabajo pertinente a música de vanguardia para el diario mexicano *Novedades*, y la celebración al año siguiente en Ciudad de México de un ciclo dedicado enteramente a la creación española actual⁶⁹. A pesar de su carácter privado y de las vicisitudes económicas que atravesó, el Festival Hispano-Mexicano cumplió un papel aperturista extraoficial si tenemos en cuenta que hasta 1977 no se restablecieron relaciones diplomáticas entre España y México, coincidiendo con la IV edición del encuentro⁷⁰. En 1983 Cruz de Castro y Alicia Urreta hacían balance de todos los compositores mexicanos y españoles que habían participado hasta entonces, contabilizando ciento cuarenta y siete autores en un porcentaje

⁶⁶ Boletín informativo del *II Festival de Música de América y España*, 8 (16 de octubre, 1967), p. 6.

⁶⁷ Véase De la Vega 1970: 92.

⁶⁸ Véase Becerra-Schmidt 1970: 223-224.

⁶⁹ El ciclo, llamado *Festival de Música Hispana*, estuvo integrado por cuatro conciertos y se realizó en octubre de 1972 en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano gracias a la mediación del compositor Rodolfo Halffter. Véase Cureses de la Vega 1997: 223-240.

⁷⁰ Véase Cruz de Castro 1992: 133.

prácticamente del cincuenta por ciento por cada país⁷¹. Una ojeada al programa de la III edición de 1976 muestra una pluralidad estética mucho más libre y desprejuiciada que los criterios de programación del Festival de América y España, incluyendo desde obras para plantilla instrumental convencional hasta propuestas de piano preparado, electroacústica o teatro musical distribuidas a lo largo de cuatro conciertos⁷².

En otro orden de cosas, la influencia americana en la música electroacústica española continuaría con la presencia del chileno Gabriel Brncic en el laboratorio barcelonés Phonos (fundado en 1974 y de trayectoria mucho más fructífera que el citado Alea de Madrid), ejerciendo un magisterio en varios grupos de compositores catalanes vinculados al estudio; y, posteriormente, su papel en la creación de la Asociación de Música Electroacústica de España o el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca⁷³. Pero al margen de estas iniciativas más modestas, habría que esperar a los años noventa para encontrar otros proyectos de amplia promoción y financiación estatal, como fueron el Congreso Iberoamericano de Compositores celebrado en Valencia (14-20 de octubre de 1992), el Foro Iberoamericano de Música del Siglo XX (Salamanca, 9-14 de marzo de 1992) o el Consejo Iberoamericano de la Música de Madrid (8-11 junio de 1994). Aunque su estudio desbordaría los límites del presente artículo, podemos inferir que tanto los presupuestos estéticos como la problemática a nivel de cooperación cultural o gestión editorial que se trataron entonces poco tenían que ver ya con la imagen unilateral de América promovida durante el desarrollismo franquista.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, JOSÉ LUIS

1993 “España e Hispanoamérica”, *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal*, Tomo XXXIX. *La Edad de Plata de la cultura española. Identidad, pensamiento y vida. Hispanidad*. José María Jover Zamora, director. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 715-760.

ALONSO, CELSA, COORD.

2011 *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. [Colección Música Hispana-Textos]. Madrid: ICCMU.

ALONSO, CELSA

2011 “En el espejo de ‘Los otros’: andalucismo, exotismo e hispanismo”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Coordinado por Celsa Alonso González [Colección Música Hispana-Textos]. Madrid: ICCMU, pp. 83-103.

ARRIBA

1967 “Inauguración del Curso *Panorama Español Contemporáneo*”, *Arriba* (28 de septiembre), p. 23, c. 1.

⁷¹ Véase Medina 1996: 225.

⁷² Programa del III Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, celebrado en octubre-noviembre de 1976 en el Teatro del Ballet Folklórico de México bajo el patrocinio de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, 4 p. Algunas de las obras programadas fueron *Arcadia* para trío (Tomás Marco), *Sonata para oboe y piano* (Raúl Ladrón de Guevara) y *Suite para violín y piano* (Manuel Enríquez), el 19 de octubre; *Juegos gráfico-musicales* para piano y accesorios (Jesús Villa Rojo) y *Variaciones Laberinto* para piano preparado, danza y diapositivas (Carlos Cruz de Castro), el 26 de octubre; *Secuencia* para percusión y cinta magnética (Andrés Lewin Richter) y *Homenaje a Salvador Allende* para cinta magnética y danza (Juan Herrejón), el 10 de noviembre; o *Cronos* para relojes despertadores (Mario Lavista) y *Abgrund-Hintergrund* para bombo y tres bailarines (Ramón Barce), el mismo día.

⁷³ Medina 1996: 223.

ATENEO DE MADRID

1967 *Memoria 1962-1967*. Disponible en: www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Biblioteca/Novedades/Novedades-Coleccion-Digital/Memoria-1962-1968.

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

1970 “Relación actual y tendencias actuales de la música en América”, *I Conversaciones de Música de América y España*. Antonio Iglesias, prólogo y notas. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, pp. 205-232.

CABRERA GARCÍA, MARÍA ISABEL Y GEMMA PÉREZ ZALDUONDO

2001 “Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista *Escorial*”, *Campos interdisciplinarios de la musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Begoña Lolo, editora. Tomo II. Madrid: SEdeM, pp. 1099-1114.

CAMPODÓNICO, LUIS

1959 *Falla*. Francisco Ávila, traductor. París: Editions du Seuil [Collections Microcosme. Solfeges, 13].

CORDERO, ROQUE

1959 “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena*, XIII/67 (septiembre-octubre), pp. 28-38.

COSTAS, CARLOS-JOSÉ

1950 “Notas para el futuro de las notas”, *La Hora*, número extraordinario (24 de junio), s/p, c. 2.

CRUZ DE CASTRO, CARLOS

1992 “Festivales Iberoamericanos entre España y América”, *Imágenes de la música iberoamericana*. Enrique Franco, coordinador. Santander: Fundación Isaac Albéniz, Edición especial Quinto Centenario, pp. 127-139.

CURESES DE LA VEGA, MARTA

1997 “América en la música de Carlos Cruz de Castro”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 4, pp. 223-240.

2001a *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, 2ª edición. Madrid: ICCMU.

2001b “Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: de Gombau a Homs”, *Dos décadas de cultura artística durante el franquismo (1936-1956)*. *Actas del congreso*. Ignacio Luís Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García, coordinadores. Tomo II. Granada: Universidad de Granada, pp. 141-164.

2001c *Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea: Epílogo* [Colección Cuadernos del IME, 8]. Madrid: Instituto de México en España.

DE LA VEGA, AURELIO

1970 “Breve recuento de la música contemporánea latino-americana y canadiense”, *I Conversaciones de Música de América y España*. Antonio Iglesias, prólogo y notas. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, pp. 75-96.

DE PABLO, LUIS

1964 “Un impacto en la vida cultural española. El I Festival de América y España, el mayor acontecimiento musical de los últimos treinta años”, *Triunfo*, XIX/129 (21 de noviembre), pp. 79-80.

DEL ARENAL, CELESTINO

2011 *Política exterior de España y relaciones con América Latina*. Madrid: Fundación Carolina.

ESPLÁ, ÓSCAR

1957 “Orientaciones”, *Periódico ABC* (25 de marzo), p. 44, c. 1 y 2.

FERNÁNDEZ-CID, ANTONIO

- 1957 “La música norteamericana tiene fisonomía propia”, *Periódico ABC* (9 de agosto), p. 22, c. 2.
- 1964 “Estrenos de Pablo, Davidowsky, Escot, Asuar, Strang, Bernaola y Soler en el Primer Festival de América y España”, *Informaciones* (23 de octubre), p. 7, c. 1.

FRANCO, ENRIQUE

- 1970 “Manuel de España y América”, *I Conversaciones de Música de América y España*. Antonio Iglesias, prólogo y notas. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, pp. 23-33.

GARCÍA ARANCIBIA, FERNANDO Y RODRIGO TORRES ALVARADO

- 1999 “Becerra-Schmidt, Gustavo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio, editor. Tomo II. Madrid: ICCMU, pp. 320-326.

GARRIDO, PABLO

- 1952 “La problemática de la música de las Américas (apuntes para un ensayo)”, *Música*, 2 (octubre-noviembre), pp. 51-70.

HALFFTER, CRISTÓBAL

- 1964 “La música”, *Panorama español contemporáneo. XXV Años de Paz*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, pp. 267-282.

IGLESIAS, ANTONIO

- 1970 *I Conversaciones de Música de América y España*. Antonio Iglesias, prólogo y notas. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- 1982 *Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARCO, TOMÁS

- 1964 “Impacto de una Bienal”, *Aulas. Educación y Cultura*, 21 (noviembre), pp. 2-3.
- 1970 *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS Y MARILÓ VIGIL

- 1977 “El chantaje de la hispanidad”, *Cuadernos para el diálogo*, 230 (24 de septiembre, 1977), pp. 24-26.

MEDINA, ÁNGEL

- 1987 “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, editores. Tomo II. Madrid: INAEM, pp. 369-398.
- 1996 “Presencia de los músicos de América en la nueva música española”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 1, pp. 217-230.

MORENO, SALVADOR

- 1958 “A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes”, *Revista Musical Chilena*, XII/62 (noviembre-diciembre), pp. 27-32.

MORO VALLINA, DANIEL

- 2012 “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 24 (julio-diciembre), pp. 143-173.

PAYNE, ALYSON

- 2012 “The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain. A critical examination of Ibero-American musical relations in the context of Cold War Politics”. Tesis doctoral inédita dirigida por Leonora Saavedra. University of Riverside, California. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/9r26w4gp>.

PEÑAFIEL, JAIME

- 1964 “Grave amenaza para la música española. La importación de discos prohibida en América”, *La prensa* (28 de octubre), s/p, c. 2.

PÉREZ ZALDUONDO, GEMMA

2012 “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Tomo VII. *La música en España en el siglo XX*. Alberto González Lapuente, editor. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 101-167.

PÉREZ ZALDUONDO, GEMMA Y GERMÁN GAN

2008 “A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta”, *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. Javier Suárez-Pajares, editor. Valladolid: SITEM-Glares, pp. 25-54.

PERIÓDICO ABC

1953 “Noticiero musical”, *Periódico ABC* (25 de enero), p. 43, c. 1.

PORTERO, FLORENTINO Y ROSA PARDO

1996 “Las políticas regionales: los lazos iberoamericanos y la amistad hispano-árabe”, *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal*, Tomo XLI. *La época de Franco. Política. Ejército. Iglesia. Economía y administración*. José María Jover Zamora, editor. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 251-266.

RAMOS, PILAR, ED.

2012 *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.

REVISTA MUSICAL CHILENA

1960 “Notas del extranjero”, *Revista Musical Chilena*, XIV/71 (mayo-junio), pp. 180-181.

RITMO

1964 “Primer Festival de Música de América y España”, *Ritmo*, XXXV/349 (diciembre), p. 11, c. 4.

RUIZ COCA, FERNANDO

1958 “Músicas de la Hispanidad”, *La Estafeta Literaria*, 135 (28 de junio), p. 13, c. 1.

SACAU FERREIRA, ENRIQUE

2011 “Performing a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain”. Tesis doctoral inédita dirigida por Emanuele Senici. St Catherine's College, University of Oxford. Disponible en: <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:df601c57-c9f0-4320-9a3a-8493ecf1101a>.

SALAS VIU, VICENTE

1965 “La Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid”, *Revista Musical Chilena*, XIX/92 (abril-junio), pp. 32-43.

SEPÚLVEDA, ISIDRO

1992 “La proyección de la imagen de América por las asociaciones americanistas españolas a través de sus publicaciones (1900-1936)”, *La formación de la imagen de América en España 1898-1989*. Monserrat Hugues, coordinadora. Madrid: OEL, pp. 313-330.

2005 *El sueño de la madre patria: hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons.

SOPEÑA, FEDERICO

1954 “La nueva generación”, *Música*, 7 (enero-marzo), pp. 15-28.

1958 *La música en la vida espiritual*. Madrid: Taurus.

VALENTI FERRO, ENZO

1964 “Festival de América y España: bella empresa y noble aventura”, *Buenos Aires Musical* (noviembre), s/p, c. 1.

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, FELIPE

1964 “Junto a Falla, en silencio”, *Arriba* (23 de octubre), p. 23, c. 1.

Fuentes manuscritas

GOMBAU, GERARDO

- 1956a "I Conferencia". Manuscrito de un folio fechado en Madrid el 30 de junio de 1956. Biblioteca Nacional de España, Fondo Gombau, Carpeta *Anotaciones sobre dodecafonismo*, Signatura M/GOMBAU/47/2/3.
- 1956b "D'après una conferencia del profesor Becerra". Manuscrito de cuatro folios sin fechar. Biblioteca Nacional de España, Fondo Gombau, Carpeta *Apuntes varios*, Signatura M/GOMBAU/47/2/2.
- 1956c "S. Becerra (vía P. Calés) I Conferencia". Manuscrito de dos folios sin fechar. Biblioteca Nacional de España, Fondo Gombau, Carpeta *Anotaciones sobre dodecafonismo*, Signatura M/GOMBAU/47/2/3.