

Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990)¹

Iván César Morales Flores

Universidad de Oviedo
ivancmf48@gmail.com

Resumen

La actividad musical contemporánea cubana entre 1959 y 1990 se caracterizó por ser una de las más prolíficas y atrayentes de su joven historia. Fueron los Festivales de Música Contemporánea de los Países Socialistas (1974-1985), las Jornadas de Música Cubana Contemporánea (1978-1986) y los Festivales de Música Contemporánea de La Habana (1984-actualidad), los espacios por excelencia para el impulso de nuevas técnicas, estéticas y toma de contacto con una expectante vanguardia musical internacional y política. La dinámica de intercambios de la música y la cultura cubanas con el exterior en el tenso escenario mundial de la Guerra Fría tuvo, por una parte, como eje central a los países del bloque socialista y, por otra, fue un arduo canal de comunicación con las nacientes vanguardias latinoamericanas. Ahondar en el desarrollo de esta dinámica ambivalente de intercambios estéticos e ideológicos, devenido en “territorio-red” contrahegemónico y antimperialista, constituye el objetivo del presente trabajo, cuyas fuentes principales de consulta engloban un variado número de programas de conciertos, folletos, grabaciones, correspondencias, así como reseñas, entrevistas y artículos localizados en publicaciones periódicas de la época.

Palabras clave: Festivales, música contemporánea, música y política, Cuba, Casa de las Américas, Uneac.

Vanguards looking East and South. Contemporary music festivals in Cuba and their relationship with Eastern Europe and Latin America (1959-1990)

Abstract

Contemporary Cuban musical activity between 1959 and 1990 was characterized as one of the most prolific and attractive in its young history. The Contemporary Music Festivals of the Socialist Countries (1974-1985), the Contemporary Cuban Music Workshops (1978-1986), and the Contemporary Music Festivals of Havana (1984-present) were the spaces par excellence for the promotion of new techniques, aesthetics, and contact with an expectant

1. Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y migraciones (1939-2001)” de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España (PID2019-108642GB-I00).

international and political musical avant-garde. Exchanges of Cuban music and culture with the outside world in the tense Cold War stage had, on the one hand, as its central axis the countries of the socialist bloc. On the other, it was an arduous communication channel with the nascent Latin American avant-gardes. This article aims to delve into the development of this ambivalent dynamic of aesthetic and ideological exchanges, which has become a counter-hegemonic and anti-imperialist "territory-network." Its primary sources include a varied number of concert programs, brochures, recordings, correspondences, reviews, interviews, and articles located in periodicals of the time.

Keywords: Festivals, Contemporary Music, Music and Politics, Cuba, Casa de las Américas, Uneac.

El alto compromiso político del gobierno y la cultura cubanas en los años efervescentes de las décadas de 1960, 1970 y 1980, en medio del tenso escenario mundial de la Guerra Fría y el arranque dionisiaco de ese símbolo que representaba la Revolución cubana, trazó un espacio asimétrico, pero no por ello menos atrayente, de interacción y comunicación entre el quehacer musical contemporáneo de Cuba y la actividad musical de vanguardia ("vanguardia situada")² del continente latinoamericano. Esta asimetría se evidenció tanto en la ausencia de intercambios de la isla con la red de festivales, cursos y encuentros internacionales que acontecieron en la escena musical continental tras 1959 (Festival Latinoamericano de Música de Caracas; Festival Interamericano de Música de Washington; Claem, Di Tella; Clamc), como en la intensa actividad desarrollada desde La Habana bajo la égida política y cultural de Casa de las Américas, punto de referencia de singular atractivo dentro de la actividad musical e intelectual de la región, y la Sección de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), vértice de intercambio con el quehacer musical del bloque socialista europeo y latinoamericano.

La crecida actividad musical contemporánea que ofreció Cuba en dichas décadas, a través de encuentros, jornadas y festivales, se caracterizó por ser una de las más prolíferas y atrayentes de su joven historia. Sin embargo, y pese a los tímidos cambios que muestran textos recientes, su estudio suele carecer aún de acercamientos más críticos y heterogéneos dentro de la historiografía musical cubana.³ Esta realidad podría deberse tanto a la escasa circulación de materiales vinculados a estos importantes eventos, como al esfuerzo que supone el acceso a su resguardada documentación, dispersa entre los archivos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, la Asociación de Músicos de la Uneac, el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica, la emisora CMBF Radio Musical Nacional o la Casa de las Américas. Pese a ello, y a riesgo

2. En palabras de Guebbe (2007), síntesis híbrida entre nacionalismos musicales y vanguardización que transcurre "paralela a la [vanguardia] internacionalista, y ambas transitan los recorridos, derrotas y críticas [...] señalados para la clásica y la neovanguardia. Podría aventurarse que en la clásica situada el rasgo de más avanzada es su orientación regional. De la mano del postmodernismo a finales del siglo XX la vanguardia situada (o neovanguardia, si se quiere) surge aliada a posiciones que rescatan lo local como valor de diferencia, en el marco de la celebración tecnológica" (36).

3. En este sentido, cabe destacar el imprescindible texto de consulta de Pérez (2011), cuyo catálogo de difusión ofrece un valioso caudal de referencias sobre la actividad musical académica cubana de las décadas de 1960, 1970 y 1980, con abundante información de registros y localizaciones, si bien no aborda entre sus objetivos la circulación de compositores y obras internacionales en la escena musical de la isla. Véase, por otra parte, González (2013), Quevedo (2016), Guzmán (2020) y Blanco y Pérez (2020-2021).

de sucumbir en el intento, la propuesta que aquí se ofrece plantea como objetivo ahondar en las dinámicas de intercambios musicales e ideológicos que, entre 1959 y 1990, definen los vínculos de la actividad musical contemporánea cubana con las redes latinoamericanas y europeas del quehacer musical de la segunda mitad del siglo XX, a partir de un minucioso trabajo de consulta de fuentes archivísticas (Casa de las Américas, La Habana; Fondazione Archivio Luigi Nono, Venecia;) y hemerográficas (*Boletín Música, Clave, Revista de Música Cubana* y el semanario *Bohemia*), fundamentalmente.⁴

Antecedentes de un cisma (in)excusable con Latinoamérica

La participación de compositores cubanos en el Festival Latinoamericano de Música de Caracas y en el Festival Interamericano de Música de Washington, evidenció los cambios significativos que, a partir de 1959, trajo consigo el triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro a las dinámicas de proyección internacional de la música académica contemporánea cubana en los hemisferios americanos. En el caso del festival de Caracas,⁵ organizado por el Instituto José Ángel Lamas, con la dirección de Inocente Palacios y la secretaría de Alejo Carpentier, la asistencia de compositores de la isla tuvo un antes y un después de 1959. Téngase en cuenta que en su primera edición (1954) no solo se incluyeron obras de la talla de *La rumba* (1927) de Alejandro García Caturla (1906-1940) y la Suite de *La rebambaramba* (1928) de Amadeo Roldán (1900-1939), sino de los compositores José Ardévol (1911-1981), con su *Tríptico de Santiago* (1949), y el joven Julián Orbón (1925-1991), con su *Homenaje a la tonadilla* (1947) y el estreno de *Tres versiones sinfónicas* (1953). Esta última, galardonada con el segundo premio del certamen convocado dentro del evento (“Concurso y Premio José Ángel Lamas”), compartido con el mexicano Carlos Chávez y en compañía del argentino Juan José Castro, quien se alzó con el Gran Premio.⁶ La segunda edición del festival (1957) contó, nuevamente, con las *Tres versiones sinfónicas* de Orbón, además de la participación de Harold Gramatges (1918-2008) con *Dos danzas cubanas* (1950), Edgardo Martín (1915-2004) con *Sinfonía No. 1* (1947), Ardévol con *Suite Cubana* (1947) y Aurelio de la Vega (n.1925) con una conferencia con música de Gramatges, Martín y del propio De la Vega. Ya para la tercera edición del festival (1966), la presencia cubana se limitó significativamente: Orbón, con *Partita número 3* (1966), obra interpretada en el concierto inaugural del evento y comisionada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela (Inciba), y De la Vega, con *Sinfonía en cuatro partes* (1960), dedicada a Inocente Palacios, y *Leyenda del Ariel Criollo* (1953), para violonchelo y piano. Ambos compositores, emigrados de la isla tras los cambios políticos y sociales de 1959.

En lo que se refiere al Festival Interamericano de Música de Washington,⁷ organizado por el Consejo Interamericano de Música (Cidem) y bajo la dirección del colombiano Guillermo Espinosa (jefe de la División de Música de la Unión Panamericana, posteriormente Sección

4. Se agradece personalmente a la musicóloga Ailer Pérez Gómez, Cidmuc, la muestra de programas de conciertos del Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana facilitadas al autor en formato digital. Asimismo, se agradece al compositor, guitarrista y gaitero cubano Armando Rodríguez Ruidíaz la selección de programas de conciertos de la Sección de Música de la Brigada Hermanos Saiz cedidos en formato electrónico.

5. Véase Santa Cruz (1957), Cordero (1977), Astor (2008) y Carredano y Eli (2015).

6. El jurado de este primer certamen estuvo integrado por figuras de relieve dentro y fuera del continente americano: Vicente Emilio Sojo (Venezuela), Heitor Villa-Lobos (Brasil), Edgar Varèse (Francia-EE.UU.), Erich Kleiber (Austria-Argentina) y Adolfo Salazar (España-México).

7. Véase Cordero (1977) y Carredano y Eli (2015).

de Música de la OEA, Organización de Estados Americanos), la participación cubana entre 1958 y toda la década de los sesenta constata un nivel mayor de ausencias, limitada solo a los dos compositores de referencia emigrados de la isla: De la Vega y Orbón. El primero de ellos, con su *Cuarteto en cinco movimientos*. *In memoriam Alban Berg* (1957) y la *Sinfonía en cuatro partes*, incluidas en la primera y segunda edición del festival (1958 y 1961), respectivamente; el segundo, con su *Partita 2* (1964), para clave, vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas, y la cantata para tenor y orquesta *Monte Gelboé* (1962), interpretadas en la tercera y cuarta edición del festival (1965 y 1968), respectivamente. Dos compositores que, al mismo tiempo, fueron los únicos que asistieron del otro lado del Atlántico al Festival de Música de América y España, que organizó en Madrid el Instituto de Cultura Hispánica y la División de Música de la Unión Panamericana, entre 1964-1970.⁸

Tras los datos expuestos, no cabe duda de que los cambios sociopolíticos suscitados en la isla a partir de 1959 provocaron, en cuanto a la música académica contemporánea se refiere, un cisma aún mayor entre La Habana y las dinámicas de intercambio desarrolladas entre los países latinoamericanos. No olvidemos que fue a través de la "Alianza para el Progreso" (1961-1970), programa de política exterior promovido por el presidente John F. Kennedy como ayuda económica, política y social de los EE. UU. para América Latina, que se sufragó buena parte de dichas dinámicas de intercambio. Del mismo modo, no podemos olvidar que fue Cuba el único país miembro de la OEA –a excepción de Santo Domingo, que se retiró– que se negó a firmar la carta de acuerdo final de dicho programa (Punta del Este, 1961), por considerarlo una nueva forma de imperialismo. Sin embargo, es la expulsión de Cuba de la OEA (31 de enero de 1962) el hecho que marcó el punto de inflexión de todo este entramado político y, como consecuencia, cultural, que abrió paso al nuevo escenario mundial de la Guerra Fría y al recrudecimiento del embargo impuesto a la isla por EE. UU. desde 1960, como respuesta directa a la nacionalización por parte del gobierno de Castro a empresas norteamericanas en Cuba. Recordemos que, para entonces, fue México el único país de la OEA que no rompió relaciones diplomáticas con la isla, si bien a su expulsión se abstuvieron, además de México, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Ecuador.

En paralelo a los festivales de Caracas y Washington, la actividad desarrollada desde Buenos Aires por el Claem, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (1962-1971), concebido y dirigido por Alberto Ginastera, dejó al descubierto los efectos de exclusión que sobrellevó Cuba en su intercambio con el continente tras la expulsión de la OEA. Llama la atención, en este sentido, la ausencia de becarios cubanos que se advierte en sus renombrados cursos, "meca hacia la que convergían los más prometedores talentos jóvenes del mundo latinoamericano y donde se perfeccionaban, guiados por maestros eminentes venidos de todas partes del mundo (...)" (Correa 1977, 62). Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Aaron Copland, Robert Stevenson, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, así como el mismo Ginastera, son algunos de los nombres que destacaron como profesores de este centro educativo que, entre otros beneficios, logró contar con uno de los estudios de música electroacústica mejor equipados en toda la región (Laboratorio de Música Experimental). Son

8. En este caso, la participación del compositor De la Vega quedó circunscrita a la interpretación de su ya citada *Sinfonía en cuatro partes* y la presentación de la ponencia "Breve recuento de la música latinoamericana y canadiense" en la primera edición del festival (1964); mientras, Orbón, asistió como invitado a la segunda edición (1967) con motivo del estreno de su cantata *Monte Gelboé*, bajo la dirección de Carlos Chávez, y presentada al año siguiente en el Festival de Washington. Véase Moro (2012).

muchos los nombres que, en la historia reciente de la música contemporánea latinoamericana, sobresalen como antiguos becarios del Claem: Gabriel Brnčić (n.1942), Mariano Etkin (1943-2016), Marlos Nobre (n.1939), Jacqueline Nova (1935-1975), Édgar Valcárcel (1932-2010), Alberto Villalpando (n.1940), Coriún Aharonián (1940-2017), entre muchos otros.⁹ En efecto, ninguno de ellos cubano. Entre otras razones, por haber sido la Fundación Rockefeller una de las principales fuentes de subsidio de este centro experimental de la música del continente. Sin embargo, cabe destacar en palabras de Graciela Paraskevaídis (1940-2017),¹⁰ otra de sus renombradas becarias, que:

Creo no equivocarme al decir que el Claem, como fragua generacional de la creación musical latinoamericana, no tuvo intenciones ni objetivos de asumir –sea institucional sea grupalmente– ninguna responsabilidad histórica o ideológica como vanguardia continental de la creación musical, ni embanderarse en la defensa de posiciones política o estéticamente radicales. En todo caso, no en el momento activo de su breve existencia, pero sí tal vez como consecuencia post beca, a través de la obra y acción individual de algunos de los ya ex becarios. Tal vez fue esa la idea original de su plataforma continental. Tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes. Tal vez las a veces encendidas y prolongadas discusiones en los pasillos, en los gabinetes, en el amplio estar, en el laboratorio del Claem, no cayeron del todo en el vacío (2011, 3).

La complejidad del escenario geopolítico y cultural del continente resulta aún más inquietante si prestamos atención a la actividad que, entre 1971 y 1989, desplegaron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Clamc) impulsados por Aharonián y Paraskevaídis.¹¹ Estos cursos, autogestionados por un equipo sin jerarquías e independiente de instancias oficiales, además de itinerantes (Uruguay: 1971, 1972, 1974, 1975 y 1986; Argentina: 1976 y 1977; Brasil: 1978, 1979, 1980, 1982, 1984 y 1989; República Dominicana: 1981, y Venezuela: 1985), constituyeron un importante foco de resistencia y crítica a las problemáticas conceptuales e ideológicas de su tiempo. Al decir de Luigi Nono, en reseña publicada en Casa de las Américas tras su participación en el curso inaugural (Cerro del Toro, Piriápolis, 1971):

[...] este curso latinoamericano se desarrolló con vivas discusiones abiertas a todos, incluyendo la clarificación ideológica, política, sociológica, estética, técnica [...] localizada en la realidad de la lucha contra el imperialismo norteamericano. Por todos fue advertida la necesidad de analizar, superar y romper la penetración, el dominio cultural europeo y norteamericano [...] apropiarse de la experiencia técnica de otras culturas del mundo, rompiendo en ese sentido la hegemonía eurocéntrica [...] y ver las posibilidades de utilizarla en otro sentido, con otra función, correspondiente a la necesidad expresiva y funcional latinoamericana en la lucha actual (Nono 1972).

9. Véase Novoa (2007), Castiñeira de Dios (2011) y Vázquez (2015).

10. Véase Corrado (2014) y Heister y Mühlischlegel (2014).

11. Véase Cáceres (1989), Paraskevaídis (s/f.) y Corrado (2020).

Pese a esta declaración de intenciones, sostenida a lo largo de las quince ediciones del curso, a las cuales asistieron numerosos alumnos y reconocidos profesores de Latinoamérica, Europa y EE. UU., la presencia de Cuba se limitó a la participación de las musicólogas María Teresa Linares (1920-2021) y Zoila Gómez (1948-1998) en la decimocuarta edición (Cerro del Toro, 1986). Linares, con una intensa actividad que incluyó un seminario de seis sesiones titulado "Panorama de la música popular cubana"; otro seminario de tres sesiones, junto a Gómez, dedicado a "El desarrollo de la musicología en Cuba" y una mesa redonda, nuevamente en compañía de Gómez, sobre "La música popular cubana actual". Por su parte, Gómez sumó a su participación dos sesiones dentro del seminario "Caminos y posibilidades de una musicología en Latinoamérica" y cuatro sesiones dentro de las charlas sobre "Aspectos de la música contemporánea latinoamericana culta" (Paraskevaídis s/f, 3-4).

La perspectiva de ambas musicólogas sobre esta inusual experiencia resulta altamente significativa al hilo de lo que aquí se viene demostrando. Según Linares, en palabras recogidas en entrevista publicada en el periódico *El popular* de Montevideo (24 de enero de 1986):

Para nosotros fue muy importante esta primera visita a Uruguay, porque estábamos desconectados, y suponíamos que la música nuestra era casi desconocida aquí. Había tres factores históricos que nos hacían pensar eso: el bloqueo que sufrimos nosotros, el período de oscurantismo que sufrieron ustedes y la incomunicación –mucho más antigua– que existe entre los pueblos latinoamericanos (en Paraskevaídis s/f, 12).

Gómez, por su parte, afirmó a su regreso a La Habana:

Su decimocuarta edición aportaba un matiz singular: por primera vez desde su inicio participaban dos cubanas [...] en calidad de docentes. Y en demostración de la fractura al aislamiento que se impuso, como consecuencia del bloqueo, también a nuestra música.

[...]

Es realmente sorprendente el nivel de desinformación sobre la actual música cubana que lamentablemente existe en América Latina, inclusive entre los que se desempeñan profesionalmente en este campo. '¿Vamos a escuchar a Matamoros, Bola de Nieve y Benny More?' –preguntaban ansiosos los que matricularon en el curso de música popular cubana. '¿Se compone en Cuba música electroacústica?' –inquirían por su parte los interesados en la música de concierto (Gómez 1986, 4-6).

Como demuestran estas aseveraciones, sorprendentemente ocurridas a mediados de la década de los ochenta, la relación de la actividad musical contemporánea de Cuba con el escenario latinoamericano conllevó la superación de disímiles contratiempos geopolíticos e ideológicos a partir de 1959. Los desvelos por superar estas barreras desde La Habana fueron considerables, aunque no por ello exentos de excesos y contradicciones.

Música y política. Un “territorio-red” en y desde La Habana

Tras su aislamiento, Cuba emprendió una amplia dinámica de festivales, que demostraron su especial preocupación por fomentar, en y desde la isla, un espacio de interés para la música contemporánea de Cuba y Latinoamérica, permeada a su vez de un sostenido carácter ideológico. La década de los sesenta marcó entre sus antecedentes el Primer Festival de Música Cubana (1961), coincidiendo con las conversaciones sostenidas por Fidel Castro con artistas e intelectuales de la isla –momento en que proclamó sus consabidas *Palabras a los intelectuales*, cuya idea se resume en la frase: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro 2001, 13)–, y el Primer Festival de Música Latinoamericana (1962), ambos organizados por la Dirección General de Música, perteneciente al Consejo Nacional de Cultura (CNC). Llama la atención que el segundo de estos festivales fue realizado durante la Crisis de los misiles de Cuba, “sin que la trágica amenaza de una tercera guerra mundial acallara la voz de nuestra música” (Gramatges 1982, 139).

Otro momento a tener en cuenta dentro de la citada década es el año 1968, fecha en la que tuvo lugar el Festival Internacional de Música Contemporánea, un año más tarde del histórico Encuentro de la Canción Protesta (Casa de las Américas, 1967) y el Salón de Mayo (Pabellón Cuba, 1967) y a solo un mes del renombrado Congreso Cultural de La Habana, al que asistieron más de quinientos artistas, intelectuales y científicos de diversos países del mundo (Max Aub, Mario Vargas Llosa, Italo Calvino, Mario Benedetti, Manuel Galich, Julio Cortázar, Aimé Césaire, Adolfo Sánchez Vázquez, Luigi Nono, Susan Sontag...), “punto más alto de la influencia de los intelectuales occidentales” (Artaraz 2011, 73). Desde la perspectiva actual, no cabe duda de que fue el compositor de *Il Canto sospeso* (1956) el invitado extranjero que más trascendió entre los participantes al citado festival de música contemporánea, al que también asistió Luc Ferrari. Para la ocasión, el italiano ofrendó el estreno de *Homenaje de Luigi Nono* (1968), para electrónica y voz, dedicada a Ernesto Che Guevara;¹² además de *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), para cinta magnetofónica y orquesta, con textos tomados de la *Segunda Declaración de la Habana* y discursos de Castro, Lumumba y Van Troi, y *Per Bastiana Tai-yang Cheng* (1967), para cinta magnetofónica y conjunto de instrumentos, según anuncia el compositor en entrevista realizada durante su primera visita a La Habana en 1967.¹³

La presencia de Nono en La Habana constituyó uno de los eslabones primordiales que hicieron posible la puesta en marcha del engranaje musical e ideológico cubano hacia Latinoamérica y, por otra parte, la puesta al día de Cuba en relación con la actividad desarrollada en el continente (Claem, Clamc, etc.).¹⁴ El compromiso de este compositor de vanguardia, militante del Partido Comunista Italiano (PCI), con la realidad política y social cubana y latinoamericana, así como su interés por entrar en contacto con los diferentes focos de la música contemporánea del continente (Argentina, Uruguay, Chile, Perú, México), le convirtieron en punto de sutura frente a la fractura del hemisferio.¹⁵ Sus preocupaciones y anhelos conectan, a primera vista,

12. Véase Sand (1968).

13. Véase Nono (1967).

14. Véase Fugellie (2013).

15. Entre otros compositores europeos militantes del Partido Comunista que entraron en contacto con la realidad de Cuba y/o el continente latinoamericano cabe destacar: Bruno Maderna (1920-1973), Mikis Theodorakis (1925-2021) y Hans Werner Henze (1926-2012), quien estrena en La Habana su *Sinfonía N° 6* a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba (Teatro García Lorca, 24 de noviembre de 1969), en un histórico concierto de la vanguardia musical cubana en el que también tiene lugar la interpretación de *Exaedro I*, para seis instrumentos o múltiplo y banda magnetofónica (realizada por Juan Blanco), de Leo Brouwer, bajo la dirección del compositor alemán.

con el fervor latinoamericanista de la isla. Ténganse en cuenta, a tal efecto, las reflexiones compartidas en carta a Fernández Retamar, entonces director de la revista de Casa de las Américas, sobre sus recientes experiencias junto a alumnos de Bolivia, Perú, Colombia, Guatemala, Brasil y Argentina durante el curso impartido en el Instituto Torcuato Di Tella (1967):

[...] las dificultades objetivas de una nueva organización musical (y no solo la relativa a la música electrónica, por ejemplo) son inherentes a las dificultades históricas del desarrollo social del país, provocadas precisamente por la explotación imperialista por la imposición de una cierta cultura que le es útil, desde las espantosas condiciones de vida en las que vive el pueblo bajo los gobiernos de generales asesinos, de maniobrados cómplices presidentes del actual gobierno norteamericano.¹⁶

Los lazos forjados entre el compositor italiano y Casa de las Américas muestran un alto nivel de compromiso ideológico y musical, en apoyo a las iniciativas impulsadas desde la isla. La institución cubana llegó a tener en él uno de sus brazos gestores, facultándole para efectuar acciones –peripecias para burlar las limitaciones de comunicación y flujo de movilidad impuestas a Cuba– como la que refleja la siguiente correspondencia de Mariano Rodríguez, entonces subdirector de Casa de las Américas, a Nono, con motivo de la preparación *in extremis* del histórico Encuentro de Músicos Latinoamericanos de septiembre-octubre de 1972:

Necesitamos de tí [*sic*] que hagas el esfuerzo y nos localices a Villalpando en Bolivia, y nos comuniqués por cable como [*sic*] le podremos enviar la visa, seguramente a Chile, para que esté en la fecha indicada en Cuba. Si localizas a Villalpando, puedes hacer la invitación, no esperes a comunicarte con nosotros, hazlo tú mismo.

De la misma manera puedes hacer con el argentino Bértola, que tengo entendido que es amigo tuyo. Invítalo, piensa que después del fallo de Mariano Etkins [*sic*] la Argentina no está representada, aunque sería muy bueno que insistieras sobre Etkins [*sic*] para que viniera, a ellos les darías la nueva fecha. Ya con tu cable sobre Aharonian [*sic*] se aclara el problema de la representación uruguaya, pues los de música popular ya los tenemos localizados en Buenos Aires.¹⁷

El Encuentro de Músicos Latinoamericanos de 1972 fue, en gran medida gracias a Nono, uno de los acontecimientos determinantes en la larga empresa ideológica y músico-cultural emprendida desde Cuba, y hacia Latinoamérica, para avivar la necesidad de una “toma de conciencia revolucionaria por parte del creador musical latinoamericano”. En palabras del compositor Fernando García, miembro activo de las Juventudes Comunistas de Chile y, años

16. Cita original: “[...] le difficoltà obiettive di una organizzazione musicale nuova (e non solo per esempio quella relativa alla musica elettronica) sono connaturate nelle difficoltà storiche dello sviluppo sociale del paese, causate appunto dallo sfruttamento imperialista dall’imposizione di una certa cultura utile a esso, dalle paurose condizioni di vita in cui vive il popolo sotto governi di generali assassini, di presidenti complici manovrati dell’attuale governo Usa”. Archivio Luigi Nono (Venecia), Carta de Nono a Fernández Retamar, 17.09.1967, p. 2, [Retamar] / R 67-09-17.

17. Archivio Luigi Nono (Venecia), Carta de Rodríguez a Nono, 25.08.1972, Rodríguez / M 72-08-25 m.

más tarde (1979), exiliado en Cuba:¹⁸ “Nosotros no planteamos que el problema de la discusión estética sea lo central; planteamos que lo central es la participación del artista en las luchas populares” (en Correa 1977, 67).

Los participantes a este evento abordaron temas como: “colonialismo musical y dependencia, la pretendida neutralidad del arte y la lucha contra la separación entre la llamada música culta y popular”, en pos de un arte “masivo, auténtico y de gran nivel técnico” (González 1972, 26). Junto a conciertos sinfónicos, de música de cámara, música electrónica y música popular y tradicional de Latinoamérica, destacaron declaraciones en “apoyo a la independencia de Puerto Rico, al proceso revolucionario que se desarrolla en Chile y a la heroica lucha del pueblo vietnamita contra al imperialismo yanqui” (*ibidem*). Este encuentro aportó como colofón una “Declaración final” (ver Anexo 1) que, bajo la firma de setenta participantes de Chile, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Bulgaria, Hungría, Italia, RDA y Cuba –solo México se abstuvo–, llamó a “resistir a la penetración imperialista, desenmascarar y denunciar todo organismo que, bajo cualquier pantalla, sirva a esta” a través de obras “filantrópicas y filoculturales” como becas, giras, cursos, encargos de obras, concursos, festivales, etc.

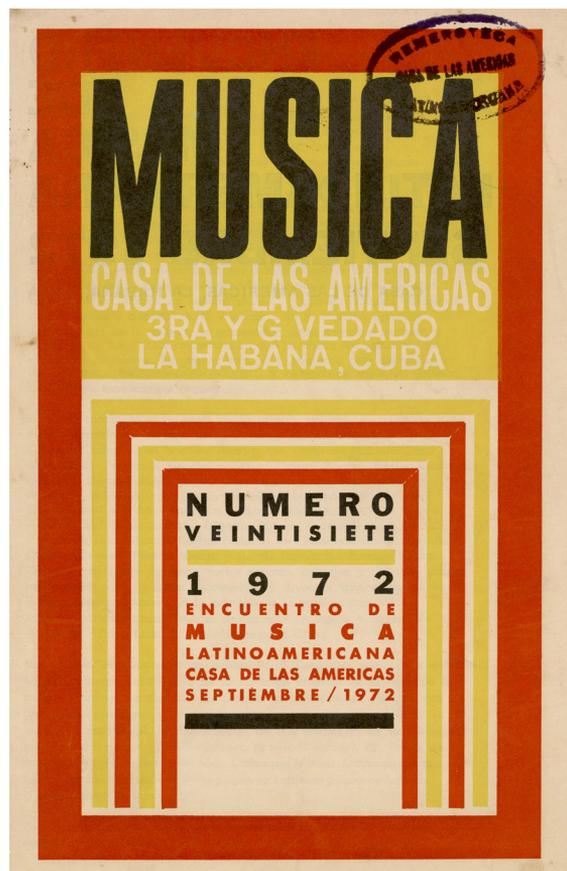


Figura 1 / Portada del *Boletín Música* 27, Casa de Las Américas, 1972.

18. Véase Fugellie (2020).

Como se puede apreciar, el engranaje ideológico y cultural cubano arremetió contra todo aquello que le alejaba de la actividad musical del continente, en defensa de una mayor unidad e independencia integral –“nuestra acción y nuestra obra”–, consecuente con el ideario de la Revolución cubana y la realidad política del momento histórico. Su cometido fue emprender la conformación y expansión de un espacio relacional o territorio-red (Haesbaert 2013) contrahegemónico, en defensa de una nueva convicción política y un nuevo imaginario simbólico para América Latina. En otras palabras, un territorio-red que, en su propósito de franquear el aislamiento impuesto y “la penetración yanqui”, conjugó, simultáneamente, la acción centrípeta, en tanto delimitación de una zona o polo de atracción continental, y centrífuga, reticular, en tanto flujo y ruptura de sus límites.

Cabe destacar que la intensificación de tono que muestra la “Declaración final” del Encuentro de Casa de las Américas tiene lugar en medio de un contexto político y sociocultural complejo para la isla y su relación con la comunidad internacional. La fisura abierta por la crisis checoslovaca (verano de 1968) entre el gobierno de la isla y la intelectualidad de izquierda que participaba de sus eventos y festividades, se radicalizó en 1971 a propósito de la campaña internacional por la liberación de Heberto Padilla, poeta cubano, Premio Nacional de Poesía (1968), encarcelado bajo acusación de haber realizado actividades contra la Revolución. Más de un centenar de intelectuales “solidarios con los principios y objetivos de la Revolución” dirigieron a Fidel Castro dos cartas a tal efecto. La primera de ellas publicada en la prensa parisina (*Le Monde*, 9 de abril)¹⁹ y la segunda, en la prensa madrileña (*Madrid*, 21 de mayo)²⁰, para expresar, inicialmente, su inquietud y solicitud de reexaminar la situación, y luego, su vergüenza y cólera. En respuesta a todo ello, el 30 de abril de 1971 Castro reafirmó en el Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura:

[...] ¿concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionario de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad [...].

Ya saben, señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo [...] en Cuba no tendrán entrada,

19. Del medio centenar de firmas que suscriben la primera carta a Fidel Castro, *Le Monde* destaca: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensbeger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolles, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa (09/04/1971).

20. Firman la segunda carta a Fidel Castro: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensbeger, Francisco Fernández Santos, Darwin Falkoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gortz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinoztrosa, Mervin Jones, Monti Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Daci Maraini, Juan Marse, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, Istvan Meszaris, Ray Miliban, Carlos Monsivals, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolles, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Shuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José Miguel Ullan y José Ángel Valente (Casal 1971,123-124).

¡no tendrán entrada! [...]. ¡Cerrada la entrada indefinidamente, por tiempo indefinido y por tiempo infinito! (en Casal 1971, 118).

Fiel a la causa cubana, y pese a haber firmado la primera carta de *Le Monde*,²¹ Nono escribió a Retamar un telegrama para mostrar su rechazo a dicha misiva, “verdadero acto contrarrevolucionario”, y su entendimiento y participación en la “verdadera radicalización revolucionaria socialista”.²² No deja de ser llamativa, en esta misma época, la ruptura del compositor con Carlos Franqui (1921-2010), antiguo miembro de la guerrilla de Sierra Maestra, director fundador del semanario *Revolución* y firmante, desde Italia –país del escritor exiliado tras desavenencias con el gobierno de la isla–, no solo de una carta que condenó la invasión soviética a Checoslovaquia (1968), sino de la primera y segunda carta de los intelectuales de izquierda a Fidel Castro. A “Carlos Franqui, poeta revolucionario cubano” dedicó Nono su obra *Non consumiamo Marx* (1968/69), para voz y cinta magnetofónica, con textos de los murales parisinos de las revueltas del Mayo francés (1968) y grabaciones de las protestas estudiantiles contra la Bienal de Venecia de ese mismo año. Del mismo modo que, en 1970, destaca la colaboración mutua en la realización del portafolio *El círculo de piedra* (publicado en Milán por Grafica Uno, Giorgio Upiglio, 1971), donde, además del poema homónimo de Franqui, se incluyen quince litografías originales (de Valerio Adami, Alexander Calder, Jorge Camacho, Augustin Cárdenas, César Baldaccini, Corneille, Gudmundur Erró, Asger Jorn, Piotr Kowalski, Wifredo Lam, Joan Miró, Edouard Pignon, Paul Rebeyrolle, Antoni Tàpies y Emilio Vedova) y un disco de 33 rpm de Luigi Nono con el estreno mundial de *Y entonces comprendió* (1969/70), para seis voces femeninas, coro y cinta magnetofónica, con textos de Franqui y Guevara.

La década de los años setenta aportó, por otra parte, un giro sustancial en la actividad sociocultural y musical de la isla. Mientras las dictaduras latinoamericanas de esta década (Brasil: 1964–85, Uruguay: 1973–85, Chile: 1973–90, Argentina: 1976–83) campeaban en detrimento de una ansiada red de lazos continentales, en 1972 Cuba ingresaba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), fortaleciendo así su alineación con la URSS y demás países socialistas de la Europa Oriental. Un efecto directo de este nuevo escenario lo constituyó la puesta en marcha en La Habana del Festival de Música Contemporánea de los Países Socialistas, auspiciado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) y el Consejo Nacional de Cultura (CNC) que, a partir de 1976, pasa a ser el Ministerio de Cultura.

La primera edición de este “festival del socialismo” (Pola 1974, 22) en La Habana tuvo lugar en 1974, con la participación de la RDA, Bulgaria, Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Rumanía, URSS y Cuba. Entre los compositores internacionales asistentes destacó la presencia fugaz de Krzysztof Penderecki, quien afirmó: “Tres días es muy poco para conocer un movimiento musical tan diverso y rico en formas contemporáneas, como de primera impresión me ha parecido el cubano” (Villares 1974, 23). Diversas en la búsqueda de nuevas técnicas expresivas, fueran estas relacionadas o no con los nuevos conceptos estéticos de la segunda vanguardia europea, se presentaron obras de compositores de la isla como: *Tríptico campesino* (1971), para voz y orquesta, de Félix Guerrero (1917-2001); *Capricho N° 2* (1973), para clarinete y piano, de Alfredo Diez Nieto (1918-2021); *Tres canciones lentas* (1959), para guitarra, de Argeliers León (1918-1991); *Ámbitos* (1975), para guitarra, de Nilo Rodríguez (1921-

21. Nono declara su arrepentimiento (autocrítica) en una declaración publicada en el diario chileno *El Siglo* (09/05/1971), bajo el título “Cuando se comete un error, no hay error más grave que el no admitirlo”. Véase Nono (1971).

22. Archivo Luigi Nono (Venecia), Telegrama de Nono a Fernández Retamar, 24.05.71, Retamar / R [71]-05-24.

1997); *Parábola* (1973), para guitarra, de Leo Brouwer (n.1939); canciones del ciclo *Antiguas comuniones* (1972), para voz y piano, de Edgardo Martín (1915-2004); *Y te busqué y Sé de un pintor* (1973), para voz y piano, de Héctor Angulo (1932-2018); *El amante campesino* (1972) y *Cantares* (1956), para voz y piano, de Harold Gramatges; *Guajira en sol* (1945), para voz y piano, de Hilario González (1920-1996); *Capricho* (1925), para clarinete, de José Ardévol e *In rerum natura* (1972), para clarinete, violín, violonchelo, arpa y percusión, de Carlos Fariñas (1934-2002).

Sin referencias de la segunda edición del festival (1976), la tercera (1979) destacó no solo por la participación de compositores procedentes de la RDA, URSS, Polonia, Checoslovaquia, Angola, Hungría, Cuba y Puerto Rico y México como invitados, sino por el estreno mundial de *Estrofas para flauta en Sol* del búlgaro Ivan Spasov (1934-1996) y la primera audición en Cuba de más de quince obras. Además de conciertos sinfónicos y de cámara, el festival acogió charlas y encuentros teóricos que versaron sobre un aspecto crucial en el ámbito de la creación contemporánea en la sociedad socialista:

[...] apreciar cómo la composición está al servicio, no solo de las técnicas más avanzadas, sino también de una sociedad que rescata de su patrimonio lo mejor. Un arte que va más allá del goce sensorial (no es arte por arte), para procurar expresar al pueblo sus anhelos y logros (Pola 1979, 30).

La cuarta edición del festival (1981) estuvo dedicada al XX Aniversario del triunfo de Playa Girón y a la música checoslovaca. En él se escucharon obras de compositores de la RDA, URSS, Hungría, Yugoslavia, Polonia, Bulgaria, Rumanía, Checoslovaquia, Vietnam, Cuba y México, este último, nuevamente como país invitado. Las jornadas desarrolladas a lo largo de quince días, con varias transmisiones directas del satélite inter-sputnik, incluyeron programas de conciertos de cámara dedicados a Checoslovaquia, Rumanía y Hungría, un concierto de música electroacústica con obras de la URSS, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Cuba, y un concierto sinfónico con obras exclusivamente cubanas: *Oda a un joven Martí* de Juan Blanco (1919-2008); *Oda Martiana* (1978), para barítono y orquesta, de Harold Gramatges; *Extraplan* (1975), para orquesta y radios transistores, de Roberto Valera (n.1938), y *Canción de Gesta* (1979), para orquesta, de Leo Brouwer. A ello se unieron un programa-homenaje dedicado a Béla Bartók (1881-1945) por el centenario de su nacimiento, un concierto en el Instituto Superior de Arte (ISA) con jóvenes integrantes de la Brigada Hermanos Saiz, organización que para 1975/76 ya había gozado de un Primer Festival de Música Contemporánea Cubana, con el apoyo de la Dirección Nacional de Música del CNC y la Unión de Jóvenes Comunistas, y dos sendos conciertos sinfónicos que cubrieron las jornadas de apertura y cierre del festival. El primero de ellos dedicado a la URSS, con obras de Aram Kachaturian (1903-1978), Otar Taktakishvili (1924-1989) y Tijon Jrénnikov (1913-2007); el segundo, a la música checoslovaca, con obras de Vladimír Tichý (n.1946) y Leoš Janáček (1854-1928).

1983 y 1985 son los años en los que tuvieron lugar la quinta y la sexta edición de este festival de los Países Socialistas. Los datos constatados sobre estas dos ediciones aluden, escasamente, a la ejecución de obras de compositores de la isla. En este sentido, respecto a la edición de 1983, solo se incluye la interpretación de *Puntos y tonadas* (1980/81), para orquesta de cuerdas, de Carlos Fariñas, mientras que para la edición de 1985 destacan los estrenos mundiales de *Quinteto de vientos N° 1* (1983) de Leonardo Curbelo (n.1955) y *Tritema*, para percusión, de Julio Roloff (n.1951); además de la interpretación de obras como: *Suite campesina para laúd*

y piano (1984/85) de Efraín Amador (n.1947); *Bucólica* (1984), para saxo soprano y cinta magnetofónica, de Héctor Angulo y Juan Marcos Blanco (n.1953); *Primer día de mayo* (1984), para cinta magnetofónica, de Carlos Fariñas; *Rumores* (1984), para trío clásico, de Carlos Malcom (n.1945); *Tres de dos* (1983), para cinta magnetofónica, de Juan Piñera (n.1949) y Edesio Alejandro Rodríguez (n.1958) –Primer Premio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia–, o *Cinco pequeñas piezas para trío* (1984), para flauta, clarinete y fagot, de Viviana Ruiz (n.1963).

Eco remoto de los afamados festivales del Otoño Varsoviano y Primavera de Praga, el festival de La Habana valió para mostrar un sector importante del quehacer musical de Cuba y el resto de los países socialistas, en tanto, ideológicamente, se reconocía como “arma eficiente contra la penetración de corrientes musicales ajenas al quehacer revolucionario” (Pola 1979, 30). Los márgenes difusos de esta acepción se ciñeron, no obstante, al marcado interés por conciliar innovación y sociedad, es decir, “plasmarse con los medios contemporáneos la expresión musical de sus pueblos” (Martín 1981, 26). No olvidemos que el uso recurrente de procedimientos afines con el “serialismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo, técnicas electroacústicas, estocástica” (Eli 1986, 240), así como el uso de nuevos tipos de grafías y técnicas extendidas constituyeron, junto a estéticas de menor actualidad, una parte decisiva de los recursos empleados por los compositores de la isla a partir del movimiento de vanguardia encabezado en los años sesenta por Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas y el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005).²³ Desde la perspectiva de Harold Gramatges:

La experimentación y la incorporación de nuevas técnicas en la mayoría de los compositores cubanos ha permitido desarrollar la búsqueda de la identidad nacional por diferentes caminos [...]

[...] todos los compositores cubanos, sin excepción generacional, han dedicado la mayor parte de su producción a la Revolución, a través de muy diversas temáticas y distintos lenguajes expresivos, alcanzando la identificación de su obra con su actitud revolucionaria; considerando que el sonido, en toda su dimensión físico-acústica, constituye un medio válido para reflejarla. El compositor cubano, consciente del lugar que ocupa en la sociedad, se plantea esta identificación exaltando todo aquello [...] que contribuya al alcance pleno de los objetivos del socialismo, sin olvidar la solidaridad internacional (1979, 37).

A contrapeso del interés que emergió en la isla hacia el hacer musical contemporáneo de la Europa Oriental, Casa de las Américas esgrimió un nuevo paso, que contribuyó sobre manera a fraguar el territorio-red contrahegemónico y antimperialista, que avivaba a la comunidad musical de Latinoamérica: la realización de una Mesa Redonda sobre aspectos de la música contemporánea latinoamericana y del Caribe (1977). Este evento, de tres días de duración, contó con la presidencia de Argeliers León, entonces director del Departamento de Música de Casa de las Américas, y la asistencia de Mariano Rodríguez, subdirector de la institución habanera. Sus invitados extranjeros fueron el musicólogo brasileño Luiz Heitor Correa de

23. En palabras de González (2013), una vanguardia musical que “fue un nuevo posicionamiento nacionalista, de colocación identitario-modernista con relación ‘al otro cultural’ (Europa y Estados Unidos) desde diversas perspectivas y comprometida con la nueva ideología hegemónica socialista” (24). Véase, por otra parte, Brouwer (1982), Rodríguez Alpízar (2015), Quevedo (2016), Guzmán (2020), Blanco y Pérez (2020-2021).

Azevedo (1905-1992), con la conferencia "El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo"; el compositor mexicano Mario Lavista (1943-2021), con "En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos", y el compositor chileno Iván Pequeño Andrade (n.1945), con "Hacia la identidad del músico latinoamericano". A ellos se unieron, por parte de Cuba, los musicólogos María Teresa Linares, Jesús Gómez Cairo (n.1949), Leonardo Acosta (1933-2016) y Danilo Orozco (1944-2013), además del director de orquesta Duchesne Cuzán.

La importancia de esta mesa, cuyo propósito fue abordar los "problemas más inmediatos de la música en la América Latina" y "coadyuvar al desarrollo de la cultura en nuestro continente" (Rodríguez y León 1977, 5-6), se consolidó en el reconocimiento de tres problemáticas fundamentales:

- 1) [...] el desconocimiento mutuo de las producciones musicales de los diferentes países de nuestro continente [...]
- 2) [...] el desconocimiento que tienen los estudiantes de música en nuestro continente del arte musical latinoamericano y del Caribe [...]
- 3) La necesidad de concienciar al compositor latinoamericano en la idea de "ser un hombre capaz de compenetrarse con el destino de su pueblo" (León 1977, 17-18).

Y, por otra parte, la concreción de dos proyectos de trabajo futuro:

- 1) [...] la creación de un Premio o Concurso de Musicología, auspiciado por Casa de las Américas, con el fin de estimular y promover la realización de trabajos tendientes a la creación y renovación constante de una teoría de la investigación y su metódica.
- 2) La iniciativa de "realizar a través de Radio Habana Cuba una serie de programas que difundan, a nivel nacional e internacional, la música de nuestra América en sus manifestaciones pasadas y presentes" (León 1977, 18).

De este modo, Casa de las Américas blandió una bandera musical en favor de la lucha por la independencia política, ideológica y cultural de Latinoamérica, al tiempo que buscó consolidarse como núcleo de atracción y difusión de "la verdadera producción de nuestros músicos" frente a las denostadas "reglas mercantilistas de explotación comercial" de EE. UU. Tal como afirma León en su alegato final:

[...] las condiciones políticas y sociales que hoy se dan en Cuba, le facilitan que estimule y aborde planes que conlleven a sentar las bases para un firme y constante intercambio de la obra de los músicos de esta América, contribuyendo al conocimiento mutuo, y a un creciente intercambio de experiencias, como vías para luchar contra las formas neocoloniales de dependencia cultural, que llegan a enajenar el arte de nuestra América reconocible como realidad histórica concreta (León 1977, 17).

En atención a una necesaria mirada hacia adentro, 1978 inicia la andadura de la que viene a ser una de las festividades musicales más consolidadas de la isla: las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, cuya realización anual se extendió por nueve ediciones hasta 1986. El saldo de estas jornadas musicales, dedicadas exclusivamente a la producción nacional y organizadas por la Sección de Música de la Uneac y el Ministerio de Cultura, supera las cien obras estrenadas, entre las que sobresalen: *Es rojo* (1978), para flauta, barítono y piano, de Roberto Valera; *Toque* (1980), para piano y percusión cubana (diez ejecutantes), de Héctor Angulo; *Móvil IV* (1980), para guitarra, de Harold Gramatges; *Balada del Decamerón Negro* (1981), para guitarra, de Leo Brouwer e *Impronta* (1985), para piano, percusiones y cinta magnetofónica, de Carlos Fariñas (ver Anexo 2).



Figura 2 / Portada del folleto de la V Jornada de Música Cubana Contemporánea, Uneac, Sánchez (1982).

“[P]ara brindar amplias opciones al gusto” (Pola 1985, 21), estas jornadas musicales contemporáneas incluían conciertos de música de cámara, música sinfónica, música electroacústica, música para bandas, música coral, ópera y música popular por diversos escenarios de la ciudad de La Habana, desde el Teatro Mella hasta el multitudinario Teatro Karl Marx. Buena parte de estos conciertos fueron emitidos en diferido por la emisora CMBF Radio Musical Nacional y, como resultado, muchas de las obras interpretadas sobreviven en la

actualidad en sus fondos institucionales, así como en registros discográficos de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba (Egrem).²⁴

Otro aspecto destacable de estas jornadas fue la extensa posibilidad de participación que brindó a los compositores e intérpretes más jóvenes del país, con especial asistencia de los miembros de la Brigada Hermanos Saiz, a quienes estaba dedicado uno de los conciertos del evento. La octava edición de las jornadas contó, así mismo, con invitados de la Europa del Este (URSS, Polonia, Hungría y Bulgaria), llegando a acoger en sus marcos un Encuentro de Jóvenes Compositores Cuba-URSS "que actuó como un medio más para fortalecer los lazos de trabajo y amistad con el pueblo de la URSS" (Martín 1985, 25). En este encuentro participaron cuatro compositores soviéticos: Vladimir Pozhedaiev, Muratbek Begariev, Sergey Zhukov (n.1951) y Yaroslav Vereschaquir, y nueve cubanos, entre los cuales destacaron: José Ángel Pérez Puente (n.1951), Efraín Amador (n.1947), Leonardo Curbelo y Juan Marcos Blanco (n.1953). En palabras de la crítica nacional oficial, un encuentro que "hizo evidente que los caminos abiertos a la música en el presente auguran una gran riqueza artística a los herederos de la tradición musical establecida gracias a las condiciones favorables que para la creación artística produce el socialismo" (Martín 1985, 26).

Llama la atención que a la crítica antes referida le precedió otra, concerniente también a la octava edición de las jornadas, donde el interés no recayó precisamente en sobrevalorar las "condiciones favorables" que ofrece el sistema socialista, sino en evidenciar aspectos puntuales sobre la calidad de las obras estrenadas, el reconocimiento al esfuerzo que implicaba la realización de este tipo de jornadas en un país como Cuba y el incentivo de los compositores.

[...] un evento de esta índole también es reflejo del estado actual de la composición donde la falta de estímulos al creador se hace sentir. Y cuando hablamos de estímulo no se hace referencia a este encuentro que de por sí significa un reconocimiento y acicate a la composición, más bien acudimos al poco incentivo que nuestros creadores en la música culta contemplan en el bregar cotidiano, fenómeno ejemplificable [*sic*] con la parcial ausencia de solicitud de obras a estrenar, la falta de tiempo –el compositor, gran parte de ellos, se ajusta a un horario de trabajo– factores, entre otros, que limitan la creación (Pola 1985, 21).

El fondo ideológico de estas jornadas quedó de manifiesto en su estrecho vínculo con fechas celebratorias del gobierno revolucionario, haciendo coincidir el motivo de realización de muchos de sus conciertos con el festejo de aniversarios como el veinte de la Campaña de Alfabetización, el ochenta del nacimiento del poeta nacional Nicolás Guillén, el treinta del Asalto al Cuartel Moncada y el veinticinco del Triunfo de la Revolución (Hernández 1986). No es de extrañar, pues, que en las bases de la convocatoria de su sexta edición quedara especificado:

En los conciertos de la Jornada solamente se ejecutarán obras compuestas especialmente como homenaje a la gesta del Moncada directamente o como homenaje a cualquiera de los revolucionarios participantes en la misma. En homenaje a otros hechos de la lucha insurreccional relacionados con el Moncada (Sánchez 1982, 76).

24. Véase Pérez (2011).

Las obras de contenido político e ideológico que se interpretaron en las nueve ediciones de estas jornadas son numerosas, así como flagrantes sus títulos: *Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada* (1973), para piano y orquesta sinfónica, de Argeliers León; *Canción de gesta (Epopéya del Granma)* (1979), para orquesta sinfónica, de Leo Brouwer; *En brazos de la patria agradecida* (1978), para coro mixto, de Carlos Fariñas; *Tres cantos al militante comunista* (1980), para coro mixto, de Miguel García (1926-1981); *In Memoriam* (Homenaje a Frank País) (1961), para orquesta sinfónica, y *Cantada por Abel* (1973), para narrador, coro mixto y percusión, de Harold Gramatges; *Nació en Quebrada del Yuro*, para arpa, de Danilo Avilés (n.1948); *Homenaje a Salvador Allende* (1975), para barítono, recitante y piano, de Héctor Angulo; *¡Viva el Granma!*, para banda, de José Loyola (n.1941), y *Música para un joven mártir (A la memoria de Conrado Benítez)* (1975), para trovador solista y orquesta sinfónica, de Juan Blanco.

La variedad de estilos y técnicas compositivas de estas obras evidenciaron, no obstante, la tendencia hacia una militancia política que buscaba legitimar un supuesto discurso “nacional” e identitario mediante el uso de la ideología como fundamento histórico. El empleo que aquí se hizo de la música, en provecho de su demostrado papel formativo en la construcción y transformación de las identidades socioculturales (Born y Hesmondhalgh 2000), rozó con una estética de carácter épico y sentido programático que no siempre logró distanciarse de un “Kitsch didáctico-politizante («tecoso»)” (Navarro 2006, 68) y, por otra parte, de los remedos importados del realismo socialista soviético; si bien, en otros casos, algunas de estas obras constituyeron realizaciones notablemente imbuidas de una estética de sonoridad vanguardista y contenido político-social como la conocida, de primera mano, a través de Luigi Nono.

A partir de 1984, la Jornada de Música Cubana Contemporánea coexistió con el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, también conocido como Festival de La Habana. Organizado, como aquel, por la Sección de Música de la Uneac, en coordinación con el Ministerio de Cultura, este festival persiste aún hoy en la escena musical habanera.²⁵ Sin embargo, debido a la situación crítica generada en la isla como consecuencia de la caída del bloque socialista de la Europa del Este, que trajo consigo una de las mayores crisis económicas y sociales de las últimas décadas (el llamado Periodo Especial), es un hecho que el momento de mayor relieve de este festival se sitúa entre su primera y su sexta edición (1984-1990).

En conjunción con los antecedentes hasta aquí planteados, la idea de este festival surgió a raíz del Encuentro de Intelectuales de América Latina y el Caribe que organizó, una vez más, Casa de las Américas en 1981. Desde Casa de las Américas se planteó la necesidad de hacer un festival latinoamericano. Sin embargo, el ejecutivo de la Sección de Música de la Uneac apostó, desde su inicio, por una red mucho más amplia, donde las “prioridades eran la música latinoamericana, la del campo socialista y la de los compositores de la Europa occidental y de otros continentes” (Pola 1984, 24), “sin objeción de procedencia” (Ramón 1989, 4). Con verdadero acierto, ello ayudó al conocimiento mutuo de la producción musical más actual de los países latinoamericanos, al tiempo que propició su divulgación en Europa y otras latitudes a través de compositores e intérpretes que visitaron la isla –costeando sus viajes– con motivo del festival: “una especie de emulación fraternal de la música latinoamericana y europea”, al decir de los organizadores de su primera edición (Pola 1984, 25).

25. Véase Pérez (2018).

EDICIÓN DEL FESTIVAL	PAÍSES EXTRANJEROS PARTICIPANTES ²⁶
I (1984)	Argentina, Brasil, Bulgaria, Canadá, Colombia, Ecuador, España, RDA, URSS y Venezuela.
II (1986)	Argelia, Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Chile, China, EE. UU., España, Holanda, Inglaterra, Italia, México, Perú, RFA, Suecia, Venezuela y países socialistas europeos.
III (1987)	Brasil, Checoslovaquia, Dinamarca, Nicaragua, Polonia y la URSS.
IV (1988)	Argentina, Austria, Brasil, Bulgaria, Checoslovaquia, Francia, Hungría, Italia, México, Mongolia, Polonia, RDA, Suecia, URSS y Venezuela.
V (1989)	Argentina, Brasil, Colombia, Checoslovaquia, EE. UU., Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Japón, México, RDA, RFA y URSS.
VI (1990)	EE. UU., España, Finlandia, Inglaterra, Italia, Nicaragua, Suecia, y Venezuela.

Tabla 1 / Relación de países extranjeros participantes en el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana (1984-1990).

Entre los participantes a su primera edición, cabe señalar, por ejemplo:

Figuras de la talla de Marlos Nobre, Gerardo Gandini, Gerardo Guevara, Alicia Tercián [sic], Hilda Dianda, Modesta Borh, Jesús Pinzón; instrumentistas como Jesús Villarojo, Fred Docek, musicólogos como Luigi Pestalozza; Guiya Kancheli, gran compositor soviético y sus colegas Siegfried Matthus de la RDA, Guedagui Mintchev, y Alexandr Raichev ambos de Bulgaria, Robert Aitken de Canadá, Joan Guijoan y Ramón Barce de España... figuras todas importantes en la música contemporánea (Pola 1984, 25).



Figura 3 / Foto de uno de los conciertos sinfónicos del Primer Festival de Música Contemporánea de La Habana, en *Bohemia*, 26 de octubre, Pola (1984, 24). Fotografía de Héctor Delgado.

26. Los países aquí citados no constituyen la totalidad de los asistentes al festival, son solo una referencia de estos, resultado de las fuentes bibliográficas y hemerográficas consultadas junto a una muestra incompleta de programas de conciertos.

El posible seguimiento de los estrenos efectuados en las distintas ediciones de este festival se torna difuso. Básicamente, porque la mayoría de los programas y reseñas periodísticas consultadas carecen de datos al respecto, si bien hacen referencia, por ejemplo, al estreno de más de noventa obras en la exitosa sexta edición del festival (Amer 1990). No obstante, se ha podido constatar el estreno de obras de compositores cubanos como: *Puntos cubanos* (1984), para guitarra, de Héctor Angulo; *La región más transparente* (1982), para flauta y piano, de Leo Brouwer; *Lamentos por el asesinato de un poeta* (1966), para coro mixto, guitarra y tambor militar, de Jorge Garciporrúa (1938); *Matábara del hombre malo* (1980), para voz y piano, y *Toccata guajira* (1984), para clavecín, de Carlos Malcom,²⁷ y dentro de los habituales conciertos de los más jóvenes, miembros de la Brigada Hermanos Saiz (devenida en Asociación Hermanos Saiz),²⁸ y la obra *Ronda venezolana* (1989), para piano, de Keyla Orozco (n.1969).²⁹ El estreno que sí contó con una detallada repercusión en la prensa fue el de *Che cambió la prosa del mundo* (1989), para dos recitantes, soprano, banda magnetofónica y percusión de los compositores italianos Serana Tamburini (n.1948), Francesco Galante (n.1956), Nicola Sani (n.1961) y Mauro Baguella, con texto del musicólogo Luigi Pestalozza (1928-2017). Producida en colaboración con la RAI Radio Uno, la obra fue estrenada la víspera del aniversario de la muerte de Ernesto Che Guevara, bajo la dirección de Daniele Abbado, hijo del eminente Claudio Abbado, y “se convirtió en gran homenaje a su memoria y a la Revolución cubana, tal como sus creadores se propusieron” (Ramón 1989, 6). Este ostensible matiz ideológico, característico en las celebraciones musicales habaneras, fue notorio desde la primera edición del festival, donde tuvo lugar “una importante declaración política en apoyo de los movimientos revolucionarios en El Salvador, Nicaragua y Cuba que todos suscribieron” (Pola 1984, 25).

La observación que, en su reseña de la quinta edición del festival, hace el compositor Tulio Peramo (n.1948) respecto a la “pobreza de estrenos”, “la ausencia casi absoluta de obras [cubanas] especialmente encomendadas para recibir, dentro del evento, su primera confrontación con el público” y las fechas de composición de más de diez años que muestran las obras cubanas presentadas (1990, 39-40), cobra aquí un especial interés. No cabe duda de que, junto a las problemáticas que suelen acompañar a este tipo de festividad musical contemporánea, la austeridad económica y el escenario político en el que se desarrollaron estos festivales habaneros propició un sinnúmero de deficiencias y soluciones apremiantes: suspensión de conciertos, sustituciones de obras e intérpretes, falta de salas adecuadas, escaso acceso a las partituras –con problemas en la programación de obras latinoamericanas que, “por el bloqueo existente”, tenían que hacerse con ellas por terceros países (Pola 1984)–, ausencia de público e insuficiente promoción a través de los medios de difusión masivos. Si bien, en este último aspecto, son de destacar los conciertos emitidos en diferido por la emisora CMBF. Véanse como muestra los datos sistematizados por Peramo (1990) en su citada reseña de la quinta edición del festival (Tabla 2):

27. Véase Pérez (2011).

28. Véase Rodríguez (2020).

29. Del grupo que conformaron el núcleo de compositores más jóvenes durante aquella nueva etapa destacaron: Beatriz Corona (n.1962), Ileana Pérez Velázquez (n.1964), Julio García Ruda (n.1965), Juan Antonio Prada (n.1965), Carlos Puig (1968), Louis Aguirre (n.1968), Keyla Orozco (n.1969), Viviana Ruiz y Manuel Espinás (n.1969). Todos ellos, a excepción de Corona, radicados en la actualidad fuera de la isla. Véase Morales (2018).

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE LA HABANA (1989)		
Datos de interés	Catálogo Cubano	Catálogo extranjero
Obras programadas	47 (44%)	59 (56%)
Obras interpretadas	34	45
Obras no interpretadas	13	14
Obras interpretadas fuera de programa (por adición o sustitución)	11	12
Total de obras interpretadas	45	57
Compositores con obras originalmente programadas	41	- América Latina: 18 - Europa socialista: 15 - Asia: 12 - Europa occidental: 10 - América del Norte: 3 - África: 1

Tabla 2 / Resumen de obras interpretadas en el V Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana (1989), según Peramo (1990).

Sea como fuere, el alcance de este festival quedó demostrado en la diversidad y sistematicidad de actividades que en él se englobaron, desde los conciertos de los jóvenes compositores cubanos hasta los conciertos de música electroacústica, los encuentros de jóvenes compositores Cuba-URSS y los simposios teóricos organizados en torno a temas de especial interés: “La especialización del folclore en América Latina y el Caribe” y “Las vías de desarrollo de la música culta en América Latina y el Caribe” (primera edición del festival); “La música actual, vías para su conocimiento en la crítica, la pedagogía, la historiografía y la teórica” (segunda edición), con intervención especial de Luigi Nono; “Presencia y trascendencia de la música del pueblo, sus aportes a la música profesional” (tercera edición); “Concepto de contemporaneidad para el compositor de hoy” y “Función social de la música contemporánea” (cuarta edición), y “La labor editorial en la creación contemporánea” (sexta edición), con la presencia especial de Francisco Curt Lange.

Más allá de los anhelos de sus realizadores por convertirlo “en escenario estable de información sobre lo mejor de la creación musical contemporánea de todo el mundo” (Peramo 1990, 39), este festival habanero contribuyó a localizar en el mapa internacional de la música de la segunda mitad del siglo XX la producción musical de Cuba y de una buena parte de los compositores de América Latina. Un escenario mundial, eso sí, en el que “[l]a ausencia de música latinoamericana en los grandes eventos europeos –donde apenas se incluye algo de procedencia hispana– obliga a los interesados a volver sus ojos a Cuba [...]” (Ramón 1989, 4).

Reflexiones finales

La actividad musical desarrollada en y desde La Habana entre las décadas de 1960 y 1980 a través de sus encuentros, jornadas y festivales de música contemporánea, potenció el pronunciamiento discursivo de un quehacer musical cubano y, sustancialmente, latinoamericano, permeado de inquietudes estéticas contemporáneas e ideológicas de

izquierda. Aquí, los discursos políticos y musicales convergieron como seña de identidad de un nuevo “territorio-red” contrahegemónico y antimperialista que, en su praxis, propuso subsumir los discursos músico-culturales dominantes y ofrecer una alternativa de referencia para América Latina.

La concurrencia inusitada de una creciente intelectualidad de izquierda latinoamericana y europea a las festividades musicales habaneras hizo de ellas un punto de encuentro único en su tipo, con la presencia en sus programas de un exuberante número de obras contemporáneas de temática política y social. Frente a una realidad continental fracturada, Luigi Nono irrumpió como punto de sutura en estrecha colaboración con Casa de las Américas, estandarte de la integración latinoamericana y del mensaje ideológico y cultural de la Revolución cubana y su política antimperialista, en medio de los vaivenes y contradicciones de un tenso escenario de Guerra Fría.

Los desvelos de la política cultural y musical cubanas por hacerse escuchar desde y más allá de su territorio, mirando al Este y al Sur, se evidencian en la red de estrategias y discursos transnacionales que acaparan, junto a los antecedentes expuestos, sus Festivales de Música Contemporánea de los Países Socialistas, las Jornadas de Música Cubana Contemporánea y los Festivales Internacionales de Música Contemporánea de la Habana. Sin duda, una densa trama de acciones cuyos resultados estéticos y musicales no se agota ni en las cortas líneas de este texto ni en el estudio de solo estos tres eventos. A este respecto, cabría sugerir, por ejemplo, la necesidad de estudios sobre la recepción internacional de estos festivales cubanos en revistas especializadas de Latinoamérica, Europa y el antiguo bloque socialista, así como la relación dialógica de dichos festivales con otros representativos de su momento histórico: los Concursos de Composición de la Uneac; los Concursos y Festivales Internacionales de Guitarra de La Habana; los Festivales Internacionales de Música Electroacústica “Primavera en Varadero”; los Festivales de Música Contemporánea de la Brigada/Asociación Hermanos Saiz, y, desde el exterior, los Foros Internacionales de Música Nueva de México y los festivales del Otoño Varsoviano y Primavera de Praga. En resumen, queda un largo camino por recorrer que, de cara al futuro, suscita grandes incógnitas y constataciones sobre el papel político y músico-cultural que sustentó la música contemporánea cubana para América Latina y Europa Oriental como punto de encuentro y conocimiento mutuo de aquella nueva época.

Bibliografía

Artaraz, Kepa. 2011. *Cuba y la nueva izquierda. Una relación que marcó los años 60*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Astor, Miguel. 2008. “Los ojoS de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)”. Tesis de Doctorado, Universidad Central de Venezuela. https://www.academia.edu/44752016/Los_ojoS_de_Sojo_El_conflicto_entre_Nacionalismo_y_Modernidad_en_los_Festivales_de_M%C3%BAsica_de_Caracas_1954_1966_ Acceso: 31 de julio de 2021.

Blanco, Yurima y Ailer Pérez. 2020. “‘Vanguardia’ y ‘retaguardia’ musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)”. *El oído pensante* 82: 11-37.

Born, Georgina y David Hesmondhalgh, eds. 2000. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.

Brouwer, Leo. 1982. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Cáceres, Eduardo. 1989. "Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente". *Revista Musical Chilena* XLIII (172): 46-84.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. 2015. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 8: La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Casal, Lourdes. 1971. *El caso Padilla. Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universal.

Castiñeira de Dios, José Luis, director. 2011. *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Acceso: 30 de julio de 2021. http://issuu.com/festivalclaem/docs/claem_cat-160pags-23x29_web.

Castro, Fidel. 2001. *Palabras a los intelectuales*. Edición homenaje 40a Aniversario. La Habana: Letras Cubanas.

Cordero, Roque. 1977. "Vigencia del músico culto". En *América Latina en su Música*, relatora Isabel Arretz, 154-173. México: Siglo XXI/UNESCO.

Corrado, Omar, ed. 2014. *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

_____. 2020. "European Professors at the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: Two experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345.

Correa de Azevedo, Luis Héctor. 1977. "La música de América Latina". En *América Latina en su música*, relatora Isabel Arretz, 53-70. México: Siglo XXI/UNESCO.

Eli, Victoria. 1986. "Apuntes sobre la creación musical actual". *Universidad de La Habana* 227: 229-243.

_____. 1989. "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba". *Latin American Music Review* 10 (2): 287-297.

Fugellie, Daniela. 2013. "'Luigi Nono: Al gran sol de la revolución'. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)". *Boletín Música* 35: 3-29.

_____. 2020. "Ausentes presentes: Art Music from the Chilean Exile in the Anacrusa Festivals at the Goethe-Institute Santiago (1985-89)". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345.

- Gómez, Zoila. 1986. "Otras y las mismas músicas". *Clave* 2: 4-6.
- González, Liliana. 2013. *Federico Smith: Cosmopolitismo y vanguardia*. La Habana: Ediciones CIDMUC.
- Gramatges, Harold. 1979. "Presencia de la Revolución en la música cubana". En *Harold Gramatges, presencia de la Revolución en la música cubana*, seleccionado y prologado por Radamés Giro, 1997 [1983], 30-46. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1982. "La música culta". En *La Cultura en Cuba socialista*, AAVV, 124-150. La Habana: Letras Cubanas.
- Guembe, María Gabriela. 2007. "Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia". *Boletín Música* 18: 32-46.
- Guzmán, Rafael. 2020. "La vanguardia musical cubana de los 60. El compositor Harold Gramatges". *SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical* 1 (1): 10-20.
- Haesbaert, Rogério. 2013. "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad". *Cultura y Representaciones Sociales* 8 (15): 9-42.
- Heister, Hanns-Werner y Ulrike Mühlshlegel, eds. 2014. *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt am Main: Vervuert.
- Hernández, María del Rosario. 1986. "Impresiones acerca de las Jornadas de Música Contemporánea". *Universidad de La Habana* 227: 283-285.
- León, Argeliers. 1977. "Conclusiones de la Mesa Redonda". *Boletín de Música* 66: 17-18.
- Morales Flores, Iván César. 2018. *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Moro, Daniel. 2012. "El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 143-173.
- Navarro, Desiderio. 2006. *Las causas de las cosas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Nono, Luigi. 1971 [2019]. "Nella Sierra e in parlamento". En *La nostalgia del futuro: scritti scelti*, editado por Angela Ida De Benedictis y Veniero Rizzardi, 290-301. Milano: Il saggiatore.
- _____. 1972. "Curso Latinoamericano de Música Contemporánea". *Boletín de Música* 20.
- "Notas". 1987. *Boletín Música* 109.
- Novoa, María Laura. 2007. "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso". *Revista Argentina de Musicología* 8: 69-87.

Paraskevaídis, Graciela. 2011. "De mitos y leyendas. El CLAEM en el 2011". *Magma*. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CLAEM-2011.pdf Acceso: 31 de julio de 2021.

_____. s/f. "Decimocuarto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea Uruguay, 1986". *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación, I*. www.latinoamerica-musica.net Acceso: 21 de julio de 2021.

Pérez, Ailer. 2011. *Música académica contemporánea cubana (1961-1990)*. La Habana: CIDMUC.

_____. 2018. "En busca de un acervo documental perdido: El Festival de Música Contemporánea de La Habana". *El sincopado Habanero* III septiembre-diciembre: 4-9.

Quevedo, Marysol. 2016. "Cubanness, Innovation, and Politics in Art Music in Cuba, 1942-1979". Tesis de Doctorado, Indiana University. ProQuest (10251468).

Rodríguez Ruidíaz, Armando. 2020. *Los conciertos olvidados de La Sección de Música de la Brigada Hermanos Saiz (1975 - 1985)*. https://www.academia.edu/50998704/Los_conciertos_olvidados_de_La_Secci%C3%B3n_de_M%C3%BAsica_de_la_Brigada_Hermanos_Sa%C3%ADz_1975_1985 Acceso: 26 de julio de 2021.

Sánchez, Maruja. 1982. *V Jornada de Música Cubana Contemporánea* (Folleto). La Habana: UNEAC.

Trudu, Antonio, ed. 2008. *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano, Vol. 3*. Florencia: Leo S. Olschki.

Vázquez, Hernán Gabriel, ed. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Fuentes hemerográficas

Amer, José. 1990. "Festival de La Habana. El siglo en la música". *Bohemia*, 28 de septiembre.

"De nombreuses personnalités s'émeuvent de l'arrestation du poète cubain Heberto Padilla". 1971. *Le Monde*, 09 de abril. https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/04/09/de-nombreuses-personnalites-s-emeuvent-de-l-arrestation-du-poete-cubain-heberto-padilla_2461646_1819218.html Acceso: 23 de marzo de 2022.

González, Nati. 1972. "Jornada en Cuba de Música Latinoamericana". *Bohemia*, 20 de octubre.

Martín, Tamara. 1981. "IV Festival de Música Contemporánea". *Bohemia*, 8 de mayo.

_____. 1985. "Momentos de una jornada". *Bohemia*, 25 de octubre.

"Presencia de Luigi Nono". 1967. *Bohemia*, 15 de septiembre.

Peramo, Tulio. 1990. "V Festival de La Habana-UNEAC 1989. Bajo el signo del futuro". *Clave* 16: 39-42.

Pola, J. A. 1974. "Festival del socialismo". *Bohemia*, 25 de octubre.

_____. 1979. "Importancia de un festival". *Bohemia*, 2 de marzo.

_____. 1984. "Opiniones sobre un festival de música". *Bohemia*, 26 de octubre.

_____. 1985. "El saldo de una jornada". *Bohemia*, 18 de octubre.

Ramón, Neysa. 1989. "Logros y deficiencias de un festival". *Bohemia*, 3 de noviembre.

Rodríguez, Mariano y Argeliers León. 1977. "Palabras inaugurales". *Boletín de Música* 66: 5-6.

Sand, Clara. 1968. "Homenaje póstumo al Che. Luigi Nono y el Festival de Música Contemporánea". *Bohemia*, 19 de enero.

Villares, R. 1974. "Diálogo con Penderecki". *Bohemia*, 25 de octubre.

Anexo I. Declaración Final del Encuentro de Música Latinoamericana.³⁰

Hay músicos que solo aman su música y músicos, que aman al pueblo.
Haydée Santamaría

Hoy, quinto aniversario de la caída de nuestro comandante Ernesto Che Guevara, los participantes del Encuentro de Música Latinoamericana celebrado en la Casa de las Américas damos a conocer la siguiente declaración:

La América Latina está viviendo un movimiento hacia su verdadera liberación, dentro del marco mundial del auge del socialismo y de la descolonización. Ejemplos de ese movimiento son el triunfo de la Revolución cubana en 1959, el incremento de la lucha de masas, el brote de la guerrilla rural y urbana, la insurgencia de movimientos estudiantiles, la incorporación de cristianos a la lucha revolucionaria, el carácter nacionalista de gobiernos como el establecido en Perú 1968, el alza en Panamá de la lucha reivindicativa por la soberanía del canal, el recrudecimiento en Puerto Rico de la lucha por su independencia, el triunfo en 1970 de la Unidad Popular en Chile, encabezada por el compañero Salvador Allende.

El imperialismo yanqui trata por todos los medios de frenar ese movimiento indetenible, valiéndose, siempre que lo crea necesario, de la agresión directa, como en la República Dominicana en 1965, o de la más brutal represión (desde la tortura hasta el asesinato) en muchos países, pero no desempeñando los métodos más sutiles.

La historia de los sucesivos colonialismos y neocolonialismos que ha sufrido la América Latina (y en especial del imperialismo yanqui) evidencia el proceso de penetración cultural

30. González (1972).

subrepticia y paralela a toda conquista militar y a toda dependencia económica. El proceso actual demuestra cómo el poder colonizador intensifica su penetración, revisando y mejorando sus métodos, poniendo en juego todos sus recursos económicos y tecnológicos usando sus propios agentes, pero también procurando reclutarlos en nuestras propias filas.

Esto es válido para todas las manifestaciones culturales, trátese de la ciencia o del arte. Como en otras expresiones de raigambre popular y nacional, pero con más insistencia en lo musical, por su mayor comunicabilidad entre nosotros, la penetración cultural colonialista en este orden no solo pretende lograr la destrucción de nuestros valores propios y la imposición de los ajenos, sino también la sustracción y distorsión de los primeros, para [sic] devolverlos reelaborados y cotizados al servicio de esa penetración. Esta tarea es ejercida por el imperialismo yanqui y sus adláteres europeos con el concurso de las burguesías dependientes latinoamericanas y sus agentes.

Para alcanzar tales metas, el imperialismo se vale de maneras sutiles y de una aparente prodigalidad en el ofrecimiento de oportunidades e incentivos. Ejemplos notorios de esa política de penetración cultural en el mundo de la música, aparte de los casos evidentes de los medios masivos de comunicación y de las instituciones del imperialismo, son los que se presentan como obra filantrópica y filocultural de fundaciones capitalistas o como obra de extensión cultural de universidades u otros centros de enseñanza. Hay que tener en cuenta que el imperialismo utiliza múltiples máscaras, variando sus instrumentos, sus nombres y sus métodos, de acuerdo con la realidad de cada país y de cada momento. El drenaje, condicionamiento o utilización de músicos –creadores intérpretes investigadores– se produce como en otros campos de la cultura, a través de becas, viajes, giras, cursos, encargos de obras, concursos, festivales, conciertos, laboratorios, contratos de edición, industrias del disco, radio, televisión y demás medios de comunicación de masas. La penetración colonial también se realiza, a la inversa, mediante el financiamiento de centros locales de actividades musicales, envío de docentes e imposición de productos y modelos metropolitanos.

Los investigadores, creadores e intérpretes musicales debemos tomar conciencia plena de esta problemática y mantener una actitud categórica y consecuente: resistir a la penetración imperialista, desenmascarar y denunciar todo organismo que, bajo cualquier pantalla, sirva a esta, y a las tácticas de diversionistas que se valen de seudorrevolucionarios, y rechazar la enajenación vigorosamente, incorporándonos, con nuestra acción y nuestra obra, al combate de nuestros pueblos por su independencia integral, que da muestras de originalidad revolucionaria en la continua creatividad práctica y teórica marxista, basada en la lucha de clases en la que los trabajadores son la vanguardia. Esta participación en el movimiento de liberación tendrá más eficacia cuanto más profundamente interprete el sentir del pueblo, por los valores auténticos de nuestra obra y por una rigurosa calidad artística.

La Habana, 8 de octubre de 1972.

Firmantes:

Coriún Aharonián, Víctor Alfonso, Calisto Álvarez, Francisco Amat, Héctor Angulo, Rafael Aponte-Ledée, José Ardévol, Jorge Berroa, Julio Bidopia, Juan Blanco, César Bolaños, Federico Britos, Leo Brouwer, Jorge Campos, Tania Castellanos, Manuel Duchesne Cuzán, Rembert Egües, Carlos Fariñas, Frank Fernández, Sergio Fernández Barroso, Ninowska Fernández-Brito, Fernando García, Miguel García, Santiago García, Celso Garrido-Lecca, Enrique González

Mántici, Harold Gramatges, Gonzalo Grondona, José Luis Guerra, Félix Guerrero, María Antonieta Henríquez, Víctor Jara, Enrique Jorrín, Mario Kuri-Aldama, Istvan Lang, Rafael Lay, Argeliers León, María Teresa Linares, Braulio López, Edgardo Martín, Ariel Martínez, José Antonio Méndez, Carlos Molina, Medardo Montero, Gert Natschinski, Issac Nicola, Luigi Nono, Jesús Ortega, Pura Ortiz, Isabel Parra, Andrés Pedroso, César Portillo de la Luz, Serafín Pro, E. Ramos, Eduardo Ramos, Orlando Ramos, Nilo Rodríguez, Silvio Rodríguez Cárdenas, Dahd Sfeir, Rafael Somavilla, Antonio Taño, Dimitri Tapkoff, Evelio Tiele y Cecilio Tiele, Roberto Sánchez Ferrer, Roberto Valdés Arnau, Roberto Valera, Alberto Vera, Daniel Viglietti y Sergio Vitier.

Nota: No se logró unanimidad por la abstención del compositor mexicano Héctor Quintanar.

Anexo II. Obras estrenadas en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea.³¹

I Jornada de Música Cubana Contemporánea (1978).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez Sanabria, Carlos	<i>Bisticcio</i>	Flauta
	<i>In pectore</i>	Piano
Avilés, Danilo	<i>Nació en Quebrada del Yuro</i>	Arpa
Fariñas, Carlos	<i>Atanos</i>	Piano
Fragoso, Guillermo	<i>Tiento para teclado</i>	Piano
Garciaporrúa, Jorge	<i>Tribrachos II</i>	Violín
Loyola, José	<i>Música viva No. 3</i>	Flauta y conjunto de tambores Batá
Malcolm, Carlos	<i>Articulaciones</i>	Piano
	<i>Cuatro estudios</i>	Piano
Piñera, Juan	<i>El asalto final</i>	Conjunto instrumental
Ramos, Eduardo	<i>Electrón y diagrama</i>	Flauta
Rodríguez, Nilo	<i>Ámbitos</i>	Flauta
	<i>Boceto</i>	Violín y piano
Valera, Roberto	<i>Diálogo para uno solo</i>	Flauta y piano
	<i>Es rojo</i>	Flauta, barítono y piano

II Jornada de Música Cubana Contemporánea (1979).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Avilés, Danilo	<i>Sonata quasi libera</i>	
Garciaporrúa, Jorge	<i>Cuarteto de cuerdas con un percusionista</i>	Cuarteto de cuerdas y percusión
López Marín, Jorge	<i>Danzón</i>	Piano

31. Información compilada a partir de los textos de Gonzáles (1972), Sánchez (1982), Martín (1985); Pola (1985); "Notas", *Boletín de Música* 109 (1987), Pérez (2011) y la selección de programas cedidos por Armando Rodríguez Ruidíaz.

Pérez Puentes, José A.	<i>Galimatías I y II</i>	Guitarra
Piñera, Juan	<i>Canciones perdidas</i>	Barítono y piano
Roloff, Julio	<i>Troppo</i>	Violín

III Jornada de Música Cubana Contemporánea (1980).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Angulo, Héctor	<i>Sin un beso no puede ser</i>	Coro mixto
	<i>Toque</i>	Piano y percusión cubana
Avilés, Danilo	<i>Oscilaciones</i>	Flauta
Blanco, Juan	<i>Cosmofonías</i>	Banda magnetofónica
	<i>Trapices</i>	Contralto, flauta y banda magnetofónica
	<i>Trazos, texturas... y recuerdos</i>	Orquesta sinfónica
Díez Nieto, Alfredo	<i>Gran sonata</i>	Piano
Fariñas, Carlos	<i>Guaracha</i>	Guitarra
García, Miguel	<i>30 de noviembre</i>	Coro mixto
Gramatges, Harold	<i>Móvil IV</i>	Guitarra
Guerrero, Félix	<i>Tres danzas</i>	Piano
Pérez Puentes, José A.	<i>Tocata</i>	Violonchelo y piano
Piñera, Juan	<i>Passoyaglia</i>	Piano
Ruiz, Magaly	<i>Movimiento para cuarteto de cuerdas No. 1</i>	Conjunto instrumental
Ruiz Castellanos, Pablo	<i>Céfiro y sueño</i>	Soprano y piano
Sánchez Ferrer, Roberto	<i>Variaciones</i>	Quinteto de vientos
Silva, Electo	<i>Homenaje a la trova</i>	Coro mixto

IV Jornada de Música Cubana Contemporánea (1981).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez, Calixto	<i>Música popular</i>	Banda magnetofónica y luces
Amador, Efraín	<i>Son para la mano diestra</i>	Guitarra
Angulo, Héctor	<i>A los estudiantes del 71</i>	Guitarra y orquesta sinfónica
Blanco, Juan y Ortega, Jesús	<i>Traigo mi son</i>	Guitarra, percusión y banda magnetofónica
Blanco, Juan Marcos	<i>Electrosón</i>	Actores, percusión y banda magnetofónica
Curbelo, Leonardo	<i>Cha cha cha</i>	Violín, viola y violonchelo
Díez Nieto, Alfredo	<i>Sudor y látigo</i>	Barítono y orquesta sinfónica
Fernández Pavón, Reynaldo	<i>Poema</i>	Orquesta sinfónica y coro mixto
Fragoso, Guillermo	<i>Variaciones sobre el canto</i> <i>Biyumba Lube-Lube</i>	Soprano y piano

García, Miguel	<i>Tres cantos al militante comunista</i>	Coro mixto
Garciaporrúa, Jorge	<i>Permutaciones</i>	Violonchelo y percusión
Gramatges, Harold	<i>Diálogo</i>	Violín y piano
Guerrero, Félix	<i>Son No. 6</i>	Barítono y conjunto instrumental
León, Argeliers	<i>Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada</i>	Piano y orquesta sinfónica
Loyola, José	<i>Canto Negro</i>	Barítono, piano y conjunto instrumental
Malcolm, Carlos	<i>Concierto</i>	Piano y orquesta sinfónica
Márquez Lacasa, Juan	<i>Tardes grises</i>	Soprano y conjunto instrumental
Roloff, Julio	<i>Cuarteto No. 1</i>	Flauta, clarinete, percusión y violonchelo
Ruiz, Magaly	<i>Movimiento para cuarteto de cuerdas No. 2</i>	Cuarteto de cuerdas
Tieles Soler, Evelio	<i>Tierra en la sierra y el llano</i>	Barítono
	<i>Sensemaya</i>	Piano
Valera, Roberto	<i>Movimiento concertante</i>	Guitarra y conjunto instrumental
Vitier, Sergio	<i>Líricas, Rítmicas y Final</i>	Quinteto de vientos

V Jornada de Música Cubana Contemporánea (1982).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez Ríos, María	<i>Ghetto</i>	Flauta y piano
Álvarez, Calixto	<i>Cuento electrónico</i>	Cinta magnetofónica
Álvarez Sanabria, Carlos	<i>Boceto-Allegro</i>	Cuarteto de cuerdas
Berroa, Jorge	<i>Concierto para piano y trece instrumentos</i>	Piano y conjunto instrumental
Blanco, Juan	<i>Espacios</i>	Cinta magnetofónica
	<i>Contrapunto Espacial V</i>	Tres grupos instrumentales, nueve actores, seis actrices y dos niños
Blanco, Juan Marco	<i>Trópico</i>	Multimedia para actores, luces y banda magnetofónica
Brouwer, Leo	<i>Balada del Decamerón Negro</i>	Guitarra
Curbelo Cádiz, Leonardo	<i>Trío</i>	Flauta, oboe y piano
De Blanck, Olga	<i>Tríptico para voz a instrumentos percusivos cubanos</i>	Soprano y percusionistas
Diez Nieto, Alfredo	<i>Quinteto No. 2 para vientos</i>	Quinteto de vientos
Fernández Pavón, Reynaldo	<i>Adagio para flauta y cuerdas</i>	Flauta y orquesta de cuerdas
Fragoso, Guillermo	<i>Fuga, Divertimento y Trío</i>	Flauta, oboe y piano
Garciaporrúa, Jorge	<i>Acierto y desacierto de los yorubas</i>	Barítono y orquesta sinfónica
González, Hilario	<i>Carta a Jenny</i>	Tenor y conjunto instrumental
Gramatges, Harold	<i>Trío para cuatro</i>	Piano, violín, violonchelo y corno

Guerrero, Félix	<i>Sergio Rajmaninov In memoriam, expresiones románticas para piano y orquesta</i>	Piano y orquesta sinfónica
Iglesias, Raúl	<i>Dos movimientos para tuba</i>	Tuba
	<i>Encuentro</i>	Flauta y cinta magnetofónica
Landa, Fabio	<i>Preludio No. 2 para piano</i>	Piano
León, Argeliers	<i>Saturnalia</i>	Cinta magnetofónica y cualquier número de ejecutantes con percusión
	<i>Para cantar junto a un rumbero de Simpson</i>	Cajón quinto y conjunto instrumental
Loyola, José	<i>Variaciones folclóricas para voz, piano y percusión</i>	Barítono, coro mixto, piano y conjunto instrumental
Martín, Edgardo	<i>Danzón No. 2</i>	Orquesta sinfónica
Pérez Puentes, José A.	<i>Divertimento para varios y algunos</i>	Dos guitarras y elementos percutidos
Rodríguez Salvá, Edesio	<i>Canto negro</i>	Piano, conjunto de tambores Batá
Rodríguez, Nilo	<i>Canto abierto</i>	Trompeta y orquesta sinfónica
Tieles Soler, Evelio	<i>Seis piezas infantiles</i>	Soprano y piano
Vítier, José María	<i>Cartas a Silvia</i>	Piano, flauta, dos vientos, viola y violonchelo

VI Jornada de Música Cubana Contemporánea (1983).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Angulo, Héctor	<i>Tres cantos para barítono y orquesta</i>	Barítono y orquesta sinfónica
López Marín, Jorge	<i>Primer concierto para orquesta</i>	
Milanés, Norman	<i>El triunfo de la Rebelión (zarzuela)</i>	Voces solistas, coro mixto y orquesta

VIII Jornada de Música Cubana Contemporánea (1985).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Brouwer, Leo	<i>Canto yoruba</i>	Barítono y conjunto instrumental
De Blanck, Olga	<i>La Habana 1938</i>	Soprano, piano y percusionistas
García porruá, Jorge	<i>A un poeta asesinado</i>	Soprano y orquesta sinfónica
Gramatges, Harold	<i>Guirigay</i>	Doble quinteto
Peramo Cabrera, Tulio	<i>Tres preludios</i>	Piano
Rodríguez, Nilo	<i>Diálogo concertante</i>	Viola y piano
Roloff, Julio	<i>Metalea I</i>	Conjunto instrumental

IX Jornada de Música Cubana Contemporánea (1986).

COMPOSITOR	OBRA	FORMACIÓN
Álvarez Ríos, María	<i>Concierto cubano</i>	Piano y orquesta
Blanco, Juan	<i>Contrapunto Espacial</i>	Cuatro percusionistas y cinta
Fariñas, Carlos	<i>Impronta</i>	Piano, cuatro percusionistas y tape
Gramatges, Harold	<i>Discurso de la América Antigua</i>	Voz y orquesta
Ortega, Jesús	<i>Tres preludios</i>	Piano

R