

**Alberto Ginastera, el surgimiento
del CLAEM, la producción musical de
los primeros becarios y su recepción crítica
en el campo musical de Buenos Aires**

Hernán Gabriel Vázquez

Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires

A comienzos de los años sesenta, el Instituto Torcuato Di Tella creó tres centros de arte. Uno de estos fue el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y su director fue Alberto Ginastera. Este Centro otorgó una serie de becas a compositores latinoamericanos jóvenes, ofreció cursos para becarios y para público general y, además, organizó diversos conciertos. Entre estos últimos estaban los conciertos con obras de becarios. Al comprobarse la escasez de datos sobre la actividad musical del CLAEM, se comenzó a indagar sobre las posibles causas que explicarían el porqué de tal carencia. Este trabajo presenta la síntesis de una investigación sobre la reputación de Ginastera y la recepción del CLAEM y de su actividad musical en la prensa gráfica de Buenos Aires durante los años 1961 y 1966.

Palabras clave: Ginastera, CLAEM, vanguardia, representación, música latinoamericana del siglo XX

Alberto Ginastera, the emergence of the CLAEM, the musical production of its first scholars, and the critical reception in Buenos Aires musical field

In the early sixties the “Instituto Torcuato Di Tella” created three art centers. One of these was the “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)” and its director was Alberto Ginastera. The Center granted scholarships to young Latin American composers, offered training for scholars and ordinary people, and organized several concerts in which scholars’ works were included. Given the shortage of information on the musical activity of the CLAEM, I began to search for the possible reasons for such lack. This article is the synthesis of a research work that deals with Ginastera’s reputation and the reception of the CLAEM and its musical activity in Buenos Aires press from 1961 to 1966.

Keywords: Ginastera, CLAEM, avant-garde, representation, 20th Century Latin American music

De acuerdo con los trabajos de King (1985:81-86) y Aharonián (1996:97-98), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (en adelante CLAEM) cobró forma institucional hacia fines del año 1961 y su funcionamiento se extendió hasta el año 1971. Sin embargo, su actividad pública se inició en 1962 con la realización del Primer Festival de Música Contemporánea y el primer concurso de becarios. Fueron entonces diez años de actividad que abarcaron la casi totalidad de la década del sesenta.

En este trabajo se indagará la actividad realizada por el Centro durante los primeros cinco años de su existencia, es decir desde su creación hasta 1966¹. La tarea principal se centrará en el análisis de las fuentes primarias: prensa gráfica de la época y la documentación original del Centro. Esta última ha sido conservada en la sección archivos del Instituto Torcuato Di Tella (en adelante ITDT)².

En primer término, se expondrá el estado de la cuestión y la delimitación del objeto de estudio. A continuación, se presentarán los conceptos utilizados para realizar una descripción del campo musical en la ciudad de Buenos Aires hacia el año 1960, los que, a su vez, servirán para analizar las fuentes sobre las que se ha trabajado. Seguidamente, se analizará la figura de Alberto Ginastera, la creación del CLAEM y su actividad a partir de la aparición de éstos en la prensa gráfica. La presentación de los “Festivales de música contemporánea” y de los “Seminarios de becarios” tendrán su propia sección y, por último, se expondrán las conclusiones a las que se ha podido arribar.

1. Recepción bibliográfica de la actividad del CLAEM y construcción del objeto de estudio

El análisis de la bibliografía existente acerca de los centros de arte del ITDT pone de manifiesto que la prolífica actividad de éstos ha sido estudiada de manera algo desigual. En primer lugar figura, tanto en los estudios específicos como en menciones de otros textos no específicos, el Centro de Artes Visuales (CAV) bajo la

¹ Este texto es una síntesis de la tesis “*Música de jóvenes compositores de América*” *La actividad del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de 1961 a 1966 y su representación en la prensa*, defendida en octubre de 2008, para obtener el grado de Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX en la Universidad Nacional de Cuyo, bajo la dirección de la Dra. Melanie Plesch y la codirección del Mgter. Manuel Massone.

² El archivo está bajo el cuidado de la Biblioteca de la Universidad Di Tella.

dirección de Jorge Romero Brest. Sobre este Centro existen publicaciones y artículos diversos³. En ellos es común que se destaque la gran repercusión que en diversas oportunidades tuvieron en el público las muestras del CAV, su grado de aprobación y participación, principalmente en relación con las exposiciones que causaron un fuerte impacto en el medio local⁴. Algo similar ocurre con el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva. En los textos consultados se detallan los autores y las obras presentadas. Algunas de éstas llegaron a alcanzar una gran popularidad: dos ejemplos muy claros son los espectáculos de Nacha Guevara y los del grupo I Musicisti (posteriormente llamado Les Luthiers)⁵.

A diferencia de lo que sucede con el CAV y el CEA, los testimonios acerca del centro que dirigió el compositor Alberto Evaristo Ginastera –el CLAEM–, son sumamente escasos, tanto en lo que hace a las actividades del Centro como a las presentaciones en público de los miembros del CLAEM. Sólo dos de los textos consultados presentan información acerca de otros aspectos del ITDT, sin tomar como eje el CAV o el CEA: el meritorio trabajo *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta* de John King (1985), en el que se presenta información general sobre el Instituto y sus distintos centros de arte, y el artículo “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada” de Coriún Aharonián (1996), dedicado exclusivamente al CLAEM y donde el autor menciona justamente la carencia de documentación y estudios sobre el Centro. El libro de King plantea una valoración de la actividad del ITDT y sus centros de arte como núcleos de la vanguardia argentina y los vincula al desarrollo cultural que caracterizó a la década. Presenta al CLAEM principalmente como un centro educativo –en efecto, lo fue–, característica que lo diferencia de los otros centros de arte. Si bien King aporta mucha información sobre el CLAEM, no concede mayor importancia a las presentaciones en público de las obras de los becarios u otras actividades musicales. Aharonián, por su parte, ofrece un detallado informe sobre los jurados de los concursos, becarios, docentes regulares y docentes invitados, basándose en material de archivo propio. En su sintético pero completo informe, los conciertos realizados íntegramente con obras de los becarios no son mencionados. Solamente se indica la realización anual de los Festivales de Música Contemporánea y de un concierto del Coro de Cámara del Centro (durante 1963), que incluyó obras de los becarios sobre temas populares.

Es significativa la escasez de datos precisos acerca de los conciertos organizados por el CLAEM⁶. Este fue uno de los tres centros de arte donde se produjeron

³ Algunos de ellos son: Giunta (1999), (2001), Pujol (2003:302-303 y 316-317), Rizzo (1998), Romero Brest (1992) y Spinetto (1990).

⁴ Por ejemplo *La Menesunda* (1965) de Marta Minujín y Rubén Santantonín y la serie de *happenings* organizados por Minujín y otros. Cf. Spinetto (1990:24-27) y King (1985:61-62 y 134-137).

⁵ Cf. Pujol (2003:302) y King (1985:73-78 y 134-137).

⁶ Luego de concluir el trabajo de investigación del cual surge el presente texto, se tomó contacto con un artículo de reciente publicación de María Laura Novoa (2008) donde realiza una división en períodos de

an obras que eran presentadas al público: creaciones de los becarios, producto de la labor de enseñanza y aprendizaje propia del Centro. Otras actividades que organizaba el Centro fueron los Festivales de Música Contemporánea (anuales), conferencias y algunos recitales extraordinarios⁷.

En la bibliografía consultada no se han encontrado las fechas de realización y el tipo de obras que se presentaban en los conciertos organizados por el CLAEM. Esto contrasta con la importancia que se le otorga a la existencia del Centro y con la relevancia y desarrollo que tuvo el laboratorio de música electrónica. Se considera importante rastrear el porqué de una carencia de datos sobre la actividad musical realizada en el CLAEM⁸, una actividad que, cuando se la menciona, suele presentarse con cierta apatía o nostalgia⁹. Esta nostalgia queda claramente expresada en las palabras que Roberto Villanueva y Fernando von Reichenbach incluyeron en el folleto del CD *La Sala del Di Tella*: un conjunto de dos discos compactos donde se reúnen obras presentadas en el Auditorio del primer piso del edificio de Florida 936 (sede de los centros de arte) y que, según dicho folleto, “se grabaron entre 1966 y 1970” (Reichenbach 1997:5)¹⁰.

La investigación que dio origen a este trabajo pretendió lograr un acercamiento a la organización y el funcionamiento del CLAEM y a las actividades llevadas a cabo en dicho Centro durante los primeros cinco años de su funcionamiento (1961-1966), para intentar así contribuir a la (re)construcción de una parte

la actividad del CLAEM e incorpora una serie de tablas que aportan algunos datos nuevos a los publicados anteriormente. A pesar de mencionar la realización de los distintos conciertos, la producción de los becarios no es incluida entre los datos que presenta el artículo.

⁷ Entre los textos dedicados específicamente a la historia de la música en Argentina o Latinoamérica, y en los cuales se han encontrado menciones a la existencia del CLAEM, se destacan: Arizaga (1971:94), Arizaga-Camps (1990:95-96), Béhague (1979/1983:463 y 474-481), Huseby (1999) y Plesch-Huseby (1999:191 y 231). En general, excluyendo las alusiones a compositores que fueron becarios, estos documentos son breves reseñas que ponen el énfasis en la importancia que tuvo el CLAEM, indican que lo dirigió Alberto Ginastera y detallan la mayoría de los docentes extranjeros invitados. Salvo la realización de los Festivales de Música Contemporánea y esporádicas alusiones a los conciertos de becarios, no se hace otra referencia a la actividad musical del Centro. Estos textos suelen basarse en el trabajo de King y en alguna otra fuente (como el caso de Huseby), razón por la cual la información suele reiterarse. Otros casos similares pueden encontrarse en libros de historia general de la música, por ejemplo Suárez Urtubey (1994:463-472).

⁸ Se cree que esta carencia es ciertamente sintomática de, por lo menos, el desconocimiento que existe sobre el CLAEM. Dos claros ejemplos se encuentran en los trabajos de Pujol (2003:302-303) y de Spinetto (1990:21). En ambos se mencionan autores y obras de miembros del CAV y del CEA, pero no se encuentran datos de miembros u obras del CLAEM. Pujol se limita a hacer referencia a “los *collages* de música electrónica llevados a cabo en el CLAEM” (2003:303). Por su parte, Spinetto concluye su comentario sobre ‘El Di Tella’ indicando que una de las causas de su cierre fue “la no renovación de fondos provistos por las fundaciones Rockefeller y Ford” (1990:21). En efecto, los fondos que proveyó la fundación Rockefeller fueron exclusivamente para la creación y funcionamiento del CLAEM.

⁹ Cf. Arizaga-Camps (1990:95-96) y Huseby (1999:478-479), respectivamente.

¹⁰ Un dato curioso es que en esta edición no comercial se incluye solamente una obra creada por un becario del CLAEM. La obra, *Intensidad y altura* para sonidos electrónicos de César Bolaños, fue estrenada en 1964. Por ende, dadas las características de la obra, la grabación de la misma tuvo que haberse realizado en un período anterior a 1965, año en que von Reichenbach ingresó al CLAEM.

de la historia musical argentina. Como toda construcción histórica, inicialmente se realizó una actividad heurística para luego centrarse en un aspecto de la historia. Además de analizar los datos empíricos, se ha estudiado la perspectiva que la prensa adoptó sobre las actividades musicales del CLAEM. Es necesario reiterar, una vez más, que así como la historia se construye con el lenguaje, el discurso histórico no es un reflejo sino una re-presentación o una re-construcción, y que, en dicha reconstrucción, el intérprete de los hechos realiza una selección socialmente condicionada tanto de los hechos como de los documentos que le sirven como testimonio¹¹. Asumiendo dicha posición teórica, este trabajo se propone conectar los datos empíricos con las implicaciones sociales de su tiempo por medio del estudio del particular tratamiento que tuvieron esos datos en los discursos de la prensa. Para tener acceso a los acontecimientos del pasado se suele recurrir a dos alternativas: se toma contacto con los documentos originales de los protagonistas o se consulta el testimonio que otros dejaron sobre la actividad de los protagonistas. En este trabajo, se ha intentado realizar ambas tareas. El contacto con las fuentes primarias es necesario e imprescindible, mientras que la selección y estudio de los testimonios depende de las elecciones del investigador. Entre estas elecciones, se priorizó el testimonio de la prensa contemporánea de los hechos por considerarla un índice representativo de, al menos, un sector de la sociedad.

El límite temporal (1961-1966) se debe a dos razones de origen diferente. La primera, estrictamente relacionada con la organización del Centro, se refiere al hecho de que, a partir de 1967, el Laboratorio de Música Electrónica cobró un gran desarrollo gracias a la combinación de la actividad técnica de Fernando von Reichenbach con la dirección musical del Laboratorio de Francisco Kröpfl. De acuerdo con la bibliografía consultada, es posible afirmar que este hecho supone algunas novedades en la actividad del CLAEM (una de ellas es la mayor creación de obras con medios electrónicos por parte de los becarios). El intenso uso del laboratorio y la figura de Francisco Kröpfl son variables que superan los límites planteados para el presente trabajo y que podrán incluirse en una futura investigación. La segunda razón está relacionada con el contexto social argentino: principalmente con el golpe de estado encabezado por el general Juan Carlos Onganía en junio de 1966 y la serie de eventos sociopolíticos que se sucedieron en los años posteriores. A partir de estos acontecimientos, en la Argentina se desencadenó una serie de desplazamientos y vinculaciones entre las actividades artísticas, intelectuales y políticas que marcan una suerte de división en la década. Como indica Andrea Giunta, el año 1966 significó “una fisura importante para el campo artístico”, una segmentación “en el plano simbólico” (2001:23)¹². Estos cambios, que

¹¹ Sobre el rol del historiador como intérprete, Peter Bürger indica que éste “lo quiera o no [...] se ve sumido en las disputas sociales de las actitudes frente a su tiempo. La perspectiva con la que considera su objeto es determinada por la posición que adopta en el seno de las fuerzas históricas de la época” (1974/1997:37).

¹² Giunta, al trabajar sobre las artes plásticas, selecciona como punto de articulación del campo artístico el año 1968. Indica el año 1966 como uno de los límites de la década del sesenta, basándose en los trabajos

generaron un gran impacto en los vínculos sociales, se relacionan directamente con uno de los componentes fundamentales de esta investigación: la representación de la actividad del CLAEM en la prensa. Por lo tanto, se ha decidido limitar el presente trabajo a la primera parte de la década del sesenta.

Se ha estudiado la representación que la prensa ofreció de las actividades musicales del CLAEM¹³, especialmente sobre los conciertos con obras de los alumnos de Ginastera (anunciadas en la época como “Seminarios de Composición”)¹⁴. Por medio del análisis de una serie de relatos periodísticos sobre estas actividades, se ha intentado deducir algunas de las razones por las cuales se constata la mencionada escasez de información sobre las mismas. Durante la recolección de datos, uno de los indicios que surgió acerca de este punto fue la gran expectativa que mostraba la prensa ante el hecho de la creación del CLAEM. Los artículos referidos al tema comentaban de buen grado el surgimiento de la entidad, el apoyo institucional brindado y, en general, celebraban el hecho que Ginastera fuera el director seleccionado. Sin embargo, al comenzar a realizarse los Festivales de Música Contemporánea y mostrarse la producción surgida en el nuevo Centro, el juicio estético sobre las obras pareció no coincidir con las expectativas previas. Es factible suponer que los artículos de la prensa, referidos a las obras de los becarios del CLAEM, se correspondían con los preconceptos de los críticos respecto a qué cosa era o debía ser la vanguardia musical operante en Argentina durante la década de 1960. Dichas expectativas estaban referidas no tanto a la figura de los becarios, pues muchos no eran conocidos localmente, sino al mismo CLAEM y a la personalidad rectora, es decir a Alberto Ginastera. En la representación que la prensa brindó sobre las actividades musicales del CLAEM, incluidos en éstas los conciertos de becarios, es posible que la figura de Ginastera haya funcionado como una variable decisiva.

2. El campo musical porteño, la institución arte y el concepto institucionalizado de vanguardia en la década de 1960

Para abordar el problema de la representación de la actividad musical del CLAEM por parte de la prensa gráfica, se ha optado por el empleo de conceptos que han surgido en la sociología y en la historia literaria. De este modo, se han podido validar herramientas de análisis aplicables a los textos sobre los que se ha trabajado.

de Oscar Terán (1991) y Silvia Sigal (1991) así como en el debate que plantearon dichos autores en la revista *Punto de Vista*, n°42: Sigal y Terán (1992:42-48).

¹³ Con ‘actividad musical’ se pretende indicar la serie de recitales y conferencias que el CLAEM presentó públicamente.

¹⁴ Estas obras forman un *corpus* que puede considerarse, en general, parte del período embrionario de un grupo de importantes compositores latinoamericanos. Algunas son obras significativas que los compositores mantienen en sus catálogos, mientras que otras fueron excluidas de los mismos.

El primer concepto macro fue el de *campo intelectual* que Pierre Bourdieu elaboró en su artículo de 1966 “Campo intelectual y proyecto creador”. Allí el autor plantea el concepto de campo intelectual en analogía con un campo magnético: en la sociedad existen grupos de agentes que interactúan en la vida social y se comportan como líneas de fuerzas que luchan o comparten una determinada cantidad de posturas hacia el hecho intelectual (Cf. Bourdieu 1966/2002:9)¹⁵. Bourdieu habla del campo intelectual en general, sin hacer diferencias entre el mundo de la filosofía, la literatura, las artes visuales, la dramaturgia o la música. En el caso de esta investigación, el objeto de estudio corresponde a una sección específica de dicho campo intelectual general. Es así, que fue necesario indicar y caracterizar el *campo musical* que podría haber existido en la sociedad de Buenos Aires a comienzos la década de 1960. Es decir, realizar un acercamiento al conjunto de compositores, intérpretes, instituciones, publicaciones y críticos que interactuaban en ese campo musical para así poder conocer cómo estaba constituido. Es preciso dejar en claro que lo realizado fue un intento de acercarse al campo musical porteño de los '60. Sería necesaria una investigación de gran alcance que diera cuenta de la constitución del campo musical completo de una sociedad como la de la ciudad de Buenos Aires. Aquí se pretende mostrar algunas características del campo musical y sólo por referencia a la música culta argentina.

El mencionado campo musical estaría formado, principalmente, por dos grandes sistemas de agentes: uno que se ha denominado *tradicional-nacionalista* y el otro que se ha denominado como *innovador*. El primer sistema (trad-nac) habría comenzado su constitución formal desde 1915 con la creación de la Sociedad Nacional de Música, la cual, en 1939, se denominó Asociación Argentina de Compositores (AAC). En torno a esta institución, giraban otras instituciones que poseían algunos agentes en común. Entre éstas, la más importante era el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, cuyo director-fundador fue Carlos López Buchardo¹⁶. Estas dos instituciones pueden dar un claro ejemplo de la constitución de un sistema en el que se retroalimentaban y justificaban en forma mutua, principalmente en lo que se refiere a la realización de recitales del Conservatorio y la organización de concierto por parte de la AAC. Por medio de estas instancias, se otorgaban legitimidad mutuamente, pues una nutría a la otra al hacer públicas sus producciones¹⁷. Tanto la AAC como el Conservatorio eran ins-

¹⁵ La primer cifra indica el año de edición original del texto, en esta oportunidad se ha trabajado sobre la edición en castellano indicada en la segunda cifra. En adelante, las referencias bibliográficas a este texto u otros se realizarán sobre la edición en castellano que corresponda, la cual es indicada en la bibliografía.

¹⁶ Fundado en 1924 como Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, en 1948 adoptó el nombre de “Carlos López Buchardo” y, desde 1996, forma parte del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) como el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” (Cf. Arizaga & Camps 1990:64-65 y www.iuna.edu.ar).

¹⁷ En las fuentes consultadas, principalmente la prensa gráfica, fue posible constatar la constante realización de conciertos por parte de ambas entidades. Los vínculos principales se encontraron en los repertorios ejecutados y en los intérpretes: autores y docentes generalmente se entrecruzaban.

tituciones formadas por miembros comunes y varios de ellos ejercían la profesión de crítico musical en diversas publicaciones. El conjunto constituía una línea de fuerza claramente legitimada institucional y profesionalmente.

Desde 1929, con la creación del Grupo Renovación, comenzó a conformarse un sistema que se posicionó en otro extremo del campo musical¹⁸. Enfrentado al sistema tradicional-nacionalista tanto en su orientación estética como en el origen social de sus miembros, este grupo supo mantener una actividad sostenida. De allí emergió la figura de Juan Carlos Paz. Este compositor fue el promotor de los Conciertos de la Nueva Música, que, hacia 1950, “en razón del número de componentes” (Paz 1987:27), se transformó en la Agrupación Nueva Música (ANM). Estos nombres, renovación y nueva música, dan cuenta de que la línea de fuerza de estos grupos no poseía la misma dirección que la correspondiente a la AAC. Tampoco coincidían en los repertorios que constituían los programas de concierto ni en el lineamiento estético de los compositores que conformaban el grupo¹⁹. La ANM, con J. C. Paz como su líder intelectual, pretendió encarnarse como la portadora de las últimas tendencias en materia de composición musical. Entre sus objetivos, o por lo menos los de Paz, estaba el de acceder a un internacionalismo musical por medio de “la música de avanzada de la segunda mitad del siglo XX” (Paz, *ídem*) y alejarse de posturas localistas. Paz fue, además de teórico y activo escritor, un declarado y ferviente luchador en contra de toda tendencia nacionalista o alejada de aquellas posturas en constante renovación²⁰. Es posible decir, al tomar en cuenta la actividad desplegada por Paz, que la búsqueda de su legitimidad estaba dada por su oposición al sistema considerado históricamente como oficial: el sistema vinculado al nacionalismo. Esta afirmación y validación de su actividad por la negación de un otro muestran a Paz y su entorno, es decir al sistema constituido por éstos, en una posición de inferioridad con respecto al sistema conformado por la AAC y su círculo. Esta supremacía o, en palabras de Bourdieu, este mayor peso funcional del sistema nacionalista, puede demostrarse por la existencia de los vínculos con entidades oficiales que la AAC mantenía, vinculación a la que Paz pertinazmente se rehusó²¹. Hacia 1960,

¹⁸ Sobre las características del Grupo Renovación y su oposición a la Sociedad Nacional de Música puede consultarse Scarabino (2000:13-59).

¹⁹ Paz (1971:492-493) indica el año 1937 como el año de creación de la ANM. En sus Memorias, el año indicado es el de 1950; allí expresa que la difusión de la música de avanzada y la de los jóvenes compositores “desde 1937 hasta hoy –1966–, la llevó a cabo la *Agrupación Nueva Música*, única en su género en América, y acreedora a todas las resistencias y antipatías que tal actitud comporta, y que procura retribuir ampliamente. Integraron la A. N. M. en el período 1945-50 aproximadamente, los compositores Michael Gielen, Esteban Eitler, Daniel Devoto, J. C. Paz. Actualmente la integran Francisco Kröpfl, Nelly Moretto, Carlos Roqué Alsina, Enrique Belloc, Jorge Rotter, Edgardo Cantón, Susana Baron Superville, César Franchisena, Alberto Coronato, Eduardo Tejada, J. C. Paz, Luís Zubillaga, Carlos Rausch” (1987:27-28). La ANM cobró forma institucional en el año 1944 (Cf. Arizaga 1971:36 y Corrado 1998:9)

²⁰ La actividad desarrollada por J. C. Paz es abordada en Corrado (1998) y (1999). Para una fuente más directa, puede consultarse la correspondencia de Paz publicada en Maranca (1987) y (1990).

²¹ Una clara muestra de esta oposición está dada por el mismo Paz al rechazar su incorporación a la Academia Nacional de Bellas Artes en 1968 (Cf. Corrado 1998:10)

a casi 20 años de actividad de la ANM, es factible decir que ambos sistemas estaban fuertemente consolidados: el uno por los vínculos institucionales oficiales y el otro por la tozuda acción en pos de lograr conectarse con las estéticas más novedosas de la actividad musical internacional²². De este modo el campo musical de la ciudad de Buenos Aires estaría constituido por un sistema de corte conservador, vinculado al nacionalismo, y otro sistema de tendencia innovadora, vinculado a corrientes internacionalistas.

A pesar de una cierta polaridad del campo musical porteño, es posible mencionar la existencia de un tercer sistema. Éste estaría integrado por algunos de los compositores que intentaron conservar la existencia del Grupo Renovación luego del alejamiento de Paz: por ejemplo Juan José Castro y Luis Gianneo²³. Si bien aquí no es posible dar cuenta de las relaciones que vinculaban a estos compositores y a otros agentes, su limitada o nula participación en otros sistemas permite deducir que, al menos, no se los puede considerar miembros plenos.

Al no haberse encontrado trabajos previos sobre este tema, en los cuales sea posible asentarse, se tomará una fuente que puede justificar la constitución ofrecida del campo musical porteño: la taxonomía trazada por un crítico de la época. En una crítica sobre un concierto con obras de Luigi Dallapiccola, Jorge D'Urbano indicó lo siguiente:

“[...] Para los jóvenes, Dallapiccola [*sic*] es ya “vieux jeu” [*sic*]. Como todavía no ha pisado los misteriosos umbrales de la música concreta y electrónica, se lo considera en los círculos avanzados como un académico. En los círculos retrógrados se lo estima un revolucionario. Entre los grupos más amplios de gentes no catequizadas por posturas estéticas o teorías de moda, Dallapiccola es considerado como el músico más importante que tiene la moderna escuela italiana. [...]” (*El Mundo*, 14 de octubre de 1964).

Se podrá alegar que el crítico recurrió a una división convencional del campo y así rematar el párrafo con una elogiosa exaltación del músico que protagoniza su

²² Luego del golpe de estado que derrocara al peronismo el 23 de septiembre de 1955, se producirá un resurgimiento y reafirmación de las tendencias vinculadas a sectores liberales e intelectuales de la sociedad argentina acomodada. La dinámica social pudo haber propiciado una cierta estabilidad en el predominio de ambos sistemas del campo musical. Un intenso tratamiento de las distintas relaciones que se presentaron en el campo intelectual argentino de esos años, si bien centrado en las artes plásticas, es tratado por Giunta (2001:55-103).

²³ Estos compositores junto con José María y Washington Castro, Jacobo Ficher, Julián Bautista y Alberto Evaristo Ginastera fundaron en 1947 la Liga de Compositores Argentinos, la cual llegó a ser la Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (Cf. Suárez Urtubey 1967:83 y Arizaga 1971:200). La creación de esta Liga de Compositores recibió un amplio repudio por parte de Paz (Cf. Paz 1987:238-240). La causa de dicho malestar parece haber sido el otorgamiento de la Sección Argentina de la SIMC. Este hecho se evidencia en la carta que Paz dirigió en 1961 al presidente de la SIMC, Dr. Heinrich Strobel (Maranca 1990:78-80). La SIMC auspició los Festivales de Música Contemporánea del CLAEM.

artículo. Al contrario, si hubiera existido un consenso general sobre la adjetivación que correspondiera a Dallapiccola, no hubiera sido necesaria la clasificación sectorizada en “círculos” evidentemente bien delimitados y diferentes a los “grupos” que no seguían estrictamente algún dogma²⁴. Esta división del campo musical que supo brindar D’Urbano es asimilable al conjunto de sistemas que se brindó anteriormente.

El campo musical porteño hacia fines de 1950, constituido por dos sistemas principales que disputan su legitimación y liderazgo, fue el contexto sobre el cual Alberto Ginastera llevó adelante el proyecto del CLAEM. Un proyecto institucional que, en mayor o menor medida, se vinculó con su proyecto creador y por ende con su obra. Es necesario aclarar que Ginastera no fue el promotor inicial de la posible existencia de un centro como el CLAEM. La Fundación Rockefeller dio el puntapié inicial, Ginastera supo diagramar la viabilidad del mismo y el ITDT brindó el marco institucional adecuado²⁵.

Caracterizado el campo musical porteño, se tornó ineludible recurrir al término de vanguardia. Bürger (1974/1997) plantea el *concepto de vanguardia* como enfrentamiento y ruptura con la *institución arte* que opera en un determinado contexto social. Es así que, para poder reconocer la existencia de la acción de un agente social que funcione como vanguardia, ante todo es necesario caracterizar la institución arte de una sociedad. Es decir, las condiciones estructurales que, desde un marco institucional, establecen qué función cumplirá cada una de las consideradas obras de arte. En otros términos, podría decirse que la institución arte es el conjunto de características que debe tener una creación para que sea juzgada obra de arte por un agente o grupos de agentes de un contexto social. Las características necesarias para que una obra de arte sea reconocida como tal están determinadas por instituciones (personas físicas o jurídicas), que son reconocidas y legitimadas como tal por el contexto social en el que dichas instituciones operan²⁶.

Ubicándonos en el campo musical porteño de fines de 1950, es posible plantear que cada sistema de agentes, que constituían al campo musical (los tradicional-nacionalistas y los innovadores), poseía una clara visión de lo que podía y no podía permanecer dentro de su particular concepción de lo que era una obra de arte (u obra musical). Es decir, no podemos hablar de la existencia de una única institución arte en el campo musical porteño hacia 1950. Por lo tanto, si existían dos concepciones de lo que una obra musical debería ser, debían existir entonces dos

²⁴ Siguiendo las ideas de Giddens, podría decirse que D’Urbano hizo uso del *saber mutuo*. Un conocimiento compartido que le permitió, tácitamente, referirse a diversas personalidades o grupos de compositores. Por medio del saber mutuo, el cual nunca se explicita, D’Urbano pudo escribir sobre lo que otros sabían que él sabía. El saber mutuo, en tanto medio necesario para entablar una comunicación y una interacción entre diferentes medios de un grupo social/campo intelectual, está implícito en el lenguaje, en los discursos sobre las actividades que son competencia del campo intelectual. Sobre este concepto y sus posibles aplicaciones en las interacciones sociales véase Giddens (1976/2001:111-114 y 132).

²⁵ Cf. King 1985:81-86.

²⁶ Cf. Bürger 1997:47-48.

conceptos de vanguardia, pues cada institución arte podría posicionarse de distinta manera y con argumentos disímiles ante una misma manifestación musical. Una obra que podía considerarse como un típico fruto de la creación artística musical del grupo tradicionalista (aplicación de elementos musicales criollos en un discurso derivado de un postromanticismo o alguna técnica neoclásica), podía ser recibida como una creación absolutamente arcaizante (y por lo tanto lejos de lo artístico) por el grupo innovador. Pero dicha obra funcionaría como un elemento de legitimación para el grupo innovador, que necesitaba de un otro a quien oponerse. Por su parte, los tradicionalistas podrían recibir una obra con un alto grado de abstracción y vinculada técnica o estéticamente con alguna técnica serial como una agresión a su institución arte (a su concepción de lo que debería ser el arte). Pero es posible plantear una tercera posibilidad, alguna creación o actividad musical que fuera recibida por los innovadores como vanguardia, que se entendería como una agresión a su institución arte. El grupo innovador obtenía su legitimación en el campo y se concebía a sí mismo como la vanguardia musical de Argentina (no solamente porteña). Dado el caso que algún agente –externo al grupo innovador– presentara una obra musical novedosa o realizara alguna actividad que lo posicionara como agente renovador en el campo musical porteño, podría ser recibido como una agresión a la institución arte del grupo innovador: como una manifestación de vanguardia. Asimismo, la supuesta obra musical, sería recibida como vanguardia por el grupo tradicional-nacionalista.

Con esta última caracterización se ha explicado lo que se ha pretendido denominar *concepto institucionalizado de vanguardia*. Es decir, una resignificación del concepto de vanguardia de Bürger al aplicarlo al contexto social de Buenos Aires, diferente del contexto en el que Bürger basó su trabajo²⁷. Por medio del concepto institucionalizado de vanguardia es posible caracterizar aquellas actividades musicales (tanto sean obras o manifestaciones musicales de un grupo de agentes), que sean recibidas por alguno de los sistemas que integran el campo musical, como una agresión a la institución arte que sustenta a dicho sistema. Es necesario diferenciar esta concepción de la vanguardia institucionalizada: las manifestaciones artísticas que, dentro de un mismo sistema de agentes, son concebidas como el arte de avanzada²⁸. La vanguardia institucionalizada sería la canonización de lo que una obra actual debe ser y debe proponer para ser aceptada como obra nueva por un sistema de agentes²⁹. El concepto institucionalizado de vanguardia, en cambio, da cuenta de aquello que cada sistema particular de agentes del campo musical

²⁷ Cf. Bürger 1997:54, nota 4

²⁸ Un ejemplo de este tipo de proceso lo presenta el mismo Bürger al referirse a “las tentativas neovanguardistas” europeas de los años ’50 y ’60: la transformación de los *ready mades* de Duchamp. La pretensión inicial de “hacer volar la institución arte” se convirtió en requerimiento para que la obra de un artista sea exhibida en un museo (cf. 1997: 54-55, nota 4).

²⁹ En torno al concepto de canon sobre el campo musical argentino, puede verse una aproximación al tema en Corrado (2006).

recibe como agresión a su institución arte. El concepto de “vanguardia”, de acuerdo con el enfoque en este trabajo y en el contexto social mencionado, se plantea como dependiente de cada una de las *instituciones arte* que operan u operaban en el campo musical de Buenos Aires.

Debido a que se trabajó sobre artículos de la prensa gráfica y que el concepto institucionalizado de vanguardia orientaba la búsqueda hacia la idea de una particular recepción, se recurrió a un tercer autor que diera cuenta de la misma. Es así que, de la llamada estética de la recepción de Hans Robert Jaus (1970/2000:137-193), se tomó el concepto de *horizonte de expectativas*. Este concepto puede entenderse como “un sistema de normas de expectación objetivadas” (Zimmermann 1974:41). En sí el horizonte de expectativas da cuenta del conjunto de pre-juicios que operan en un contexto dado ante la recepción de una obra de arte. Estos pre-juicios, entre otros elementos, podemos asemejarlos con el concepto de institución arte creado por Bürger. En esta investigación, el concepto de horizonte de expectativas permitió lograr un acercamiento a los elementos que constituían la institución arte presente en los distintos discursos de la prensa: los pre-juicios que operaban en los autores de las críticas. De ningún modo se pretende homologar las dos concepciones de las que hemos hablado, sin embargo, al relacionar los conceptos es posible acercar las nociones de Jaus a un marco más sociológico.

3. Alberto Ginastera, la actividad del CLAEM y su representación en la prensa

El campo musical porteño fue el contexto en el cual surgió el CLAEM. Pero a su vez existió un contexto más general: en principio el latinoamericano y éste dentro del contexto panamericano. Durante la década de 1950, se había comenzado a realizar una serie de actividades entre los músicos latinoamericanos que pueden tomarse como un intento de conformación de un grupo regional. Una de estas actividades, tal vez la más importante, fue el Festival Latinoamericano de Música de Caracas. Con este título se designó una serie de conciertos y concursos que contaron con una amplia difusión. El primer Festival se realizó en 1954 y el segundo en 1957. Según el compositor Roque Cordero, en el Segundo Festival Latinoamericano, se desarrolló una intensa polémica “sobre la necesidad de intensificar el nacionalismo musical como defensa a la invasión del dodecafonismo” (Cordero 1977:164), técnica utilizada en algunas obras presentadas en el festival. En efecto, para esos años la técnica dodecafónica estaba siendo difundida por distintos compositores en Latinoamérica. Muchos de esos compositores-docentes eran extranjeros, uno de los pocos locales (si no el único) fue Juan Carlos Paz.

Precisamente en 1957, el crítico norteamericano Howard Taubman publicó un artículo en el *New York Times* donde hacía referencia a la carencia de conocimiento sobre las técnicas musicales contemporáneas en los compositores latino-

americanos. Además de esto, el crítico generalizaba la opinión “de que un nuevo instituto que enseñara composición avanzada podía ser la respuesta a las necesidades de América Latina” (Taubman 1957, citado en King 1985:33 y 81)³⁰. Este artículo, mencionado en prácticamente toda la documentación que da cuenta del origen del CLAEM, manifiesta el interés que suscitaba la realización de los Festivales Latinoamericanos de Música de Caracas.

Como contrapartida de los Festivales Latinoamericanos, en 1958 tiene lugar el Primer Festival Interamericano de Música de Washington organizado por el Consejo Interamericano de Música de la Organización de los Estados Americanos. Si bien la intervención político-económica de los Estados Unidos en Latinoamérica no es el tema de esta investigación, se considera necesario indicar que dicho país ejerció una fuerte influencia en la región por medio de la OEA y de algunas fundaciones privadas. Esta situación tuvo lugar durante el desarrollo de la denominada “guerra fría” entre EE.UU. y la URSS³¹.

En este contexto socio-político internacional, se desarrolló la actividad de algunos compositores latinoamericanos. Dos figuras principales fueron las de Hans-Joachim Koellreutter, en Brasil, y Juan Carlos Paz, en Argentina. Ambos compositores, entre otros, eran los impulsores de las nuevas tendencias compositivas en la región, principalmente el dodecafonismo. Entre ellos existió un importante intercambio epistolar y, a su vez, cada uno a su manera, desarrolló una serie de actividades vinculadas a grupos más o menos cercanos a alguna ideología marxista-socialista³². El vínculo entre estas ideas políticas y la técnica dodecafónica pudo haber preocupado a aquellos que intentaban, entre otros objetivos, mantener alejado del continente americano cualquier atisbo de comportamiento cercano al comunismo. Por ende, la toma de posición estético-ideológica de los compositores latinoamericanos con respecto a posturas alejadas de tendencias relacionadas con la izquierda debió entrar en las expectativas de esas personas. Éste no es el espacio para ahondar sobre el tema, pero es posible asegurar que la elección de Alberto Ginastera como el encargado de organizar y dirigir un nuevo centro de capacitación de compositores no fue una acción librada al azar por parte de los miembros de la Fundación Rockefeller. Ginastera, al contrario de Paz, poseía un

³⁰ El texto de esta cita se origina en el artículo de Taubman “Academy urgent need for Latin America”, *New York Times*, 14 de abril de 1957. Este artículo (o su referencia) está presente en las diversas memorias, discursos públicos, informes, etc., que el propio CLAEM elaboraba respecto a su origen.

³¹ Se ha tomado conocimiento de una investigación reciente sobre el CLAEM de Eduardo Herrera (Universidad de Illinois), que aborda el interés de los EE.UU. en participar de las actividades culturales de América Latina y los vínculos entre creación musical y posicionamiento ideológico político. (Correspondencia personal con el autor).

³² Los manifiestos del Grupo Música Viva de Brasil de 1946 (Cf. Kater 2001) y algunos artículos de Paz dan cuenta de las relaciones indicadas (Cf. Paz 1945). Paz, además, fue un asiduo redactor en Buenos Aires del diario *Crítica*. Una aproximación a la relación entre música y posicionamiento ideológico puede encontrarse en Corrado (2001) y, principalmente sobre la difusión del dodecafonismo en Latinoamérica, en Paraskevaídís (1985).

fuerte respaldo institucional que hacía previsible su distancia respecto de tendencias estéticas e ideológicas afines a algún tipo de izquierda: principalmente su vínculo con la Universidad Católica de Buenos Aires³³.

Hacia fines de 1961, Ginastera contaba con un afianzado reconocimiento nacional e internacional. Luego de su primer estreno en el Teatro Colón (la Suite del ballet *Panambí* en 1937), el compositor siguió su carrera como un típico representante del sistema de agentes tradicional-nacionalista. Dan cuenta de esto su formación en el Conservatorio de Alberto Williams, en el Conservatorio Nacional, y sus primeras obras basadas en material musical criollo estrenadas con gran éxito en el exterior. Es así que, por su pertenencia al sistema nacionalista y por el reconocimiento internacional, se encontraba en las antípodas del designado sistema innovador, tanto por la elección estética como por la legitimación obtenida. Relacionado con esto último, un factor juzgado importante es la aparente disputa que existió entre Ginastera y el compositor Juan Carlos Paz. Sobre este punto, se explaya Esteban Buch en su artículo “L’avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera” (2007)³⁴. En dicho texto, Buch presenta una serie de hechos que pudieran justificar la existencia de una disputa específica entre ambos compositores. Según Buch, el germen de la misma fue un texto de Aaron Copland, donde este compositor da testimonio de su visita por países latinoamericanos en el año 1941³⁵. En el texto de Copland, Paz es presentado más como un inteligente teórico que como un creador musical. Al contrario, Ginastera es destacado como “la esperanza de la música argentina” (Cf. Buch 2007:17). Sin utilizar la misma terminología, Buch establece que ambos compositores argentinos estaban claramente posicionados de manera diferente en el campo musical de Buenos Aires.

La creación del CLAEM en Buenos Aires tuvo lugar luego del importante éxito alcanzado por el estreno de un grupo de obras de Ginastera en Estados Unidos: el *Cuarteto de cuerdas n° 2* (1958), la *Cantata para América Mágica* (1960) y el *Concierto para piano n° 1* (1961)³⁶. Estos nuevos éxitos internacionales formaron parte del horizonte de expectativas local en el momento del estreno argentino de las obras. Las críticas de los estrenos porteños de algunas de estas obras dan cuenta de una cierta llamada de atención: aparentemente las obras no resultaron lo esperado por los críticos. A continuación se transcriben dos frases de diferentes críticos sobre la *Cantata para América Mágica*:

³³ La actividad de Ginastera en la Universidad Católica Argentina se inició en 1958 como director de la Escuela Preparatoria de Música. El 9 de marzo de 1959 la escuela se elevó a la categoría de Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Ginastera fue designado como Decano y ocupó el cargo hasta junio de 1964 (Cf. UCA 2008).

³⁴ “La vanguardia musical en Buenos Aires: Paz contra Ginastera”. La traducción de esta cita y de otras cuyo original no está en castellano son del autor del presente artículo.

³⁵ Aaron Copland, “The Composers of South America”, *Modern Music*, vol. XIX, n° 2, January-February, 1942, pp. 75-82.

³⁶ Según lo indica Antonietta Sottile (2007:95) estas obras forman parte de la “primera fase del período neo-expresionista (1958-1973)” de Ginastera.

“La voz no sigue un dibujo melódico propiamente dicho [...] no es un canto a la europea, por cierto” (*La Prensa*, 29 de octubre de 1961).

“No sé si, como algunas personas afirman, la Cantata [...] es la mejor obra que ha compuesto Ginastera. [...] Durante treinta minutos mantuvo en suspenso al auditorio en ocasión de su estreno nacional [...] unos minutos más y el suspenso logrado hubiera derivado en la monotonía o el cansancio” (Jorge D’Urbano en *El Mundo*, 29 de octubre de 1961).

Estos fragmentos son ilustrativos y muy contrastantes con las críticas sobre los estrenos de obras de Ginastera en años anteriores³⁷.

Según el concepto institucionalizado de vanguardia, los datos presentes en las fuentes dan cuenta de la recepción que tuvieron las obras de Ginastera y, por esto mismo, la vinculación o no con la institución arte que operaba en el campo musical. La mayoría de los textos analizados ofrecen el posicionamiento del sistema tradicional-nacionalista y de este modo se hace posible indicar que, para ese sistema, los estrenos de las obras de Ginastera representaban una manifestación de vanguardia. Era música que ofrecía algo que no concordaba con las expectativas que se tenían sobre la obra musical de Ginastera y, asimismo, no coincidía con las obras que podían pertenecer a la particular categoría de arte del sistema. De este modo, el exitoso compositor argentino que triunfaba en el exterior comenzaba a desconcertar al entorno que le vio surgir. Estaba presentando un tipo de composición musical que desafiaba las bases institucionales de lo que se entendía por arte en el sistema tradicional-nacionalista, es decir, se convertía en una vanguardia para ese sistema. Asimismo, por esta razón y por la legitimidad que sus obras estaban adquiriendo (pues si no eran éxito en Argentina, lo eran en otros países), Ginastera pasaba de ser un miembro del sistema tradicional-nacionalista a ocupar un lugar de opositor (al menos estéticamente) de dicho sistema. Por este enfrentamiento estético, Ginastera pudo ser recibido como un usurpador de ese espacio del campo musical por los integrantes del sistema innovador: se producía una disputa por la legitimidad y por el puesto de vanguardia en dicho campo. Es así que Ginastera, proponiéndoselo o no, estaba atacando a la institución arte del sistema innovador. Institución arte definida sobre la base de creaciones musicales cuyo objetivo era enfrentar estéticamente al sistema tradicional-nacionalista y obtener una legitimidad como vanguardia en el campo musical porteño.

Poco después del estreno de las obras mencionadas de Ginastera, el CLAEM tuvo su consolidación administrativa como uno de los Centros de Arte del ITTD a mediados de diciembre de 1961³⁸. La creación del Centro se debió al interés y a

³⁷ A modo de ejemplo, pueden consultarse las críticas a los estrenos de la *Suite del ballet Panambí* (1935-37), *Estancia* (1941) y *Obertura para el Fausto criollo* (1943) en Suárez Urtubey 1967:94-104.

³⁸ Hasta el momento no se ha podido localizar alguna documentación que dé cuenta de una fecha exacta.

una importante suma de dinero otorgada por la Fundación Rockefeller. Pero, como se indicó al comienzo, las actividades del Centro comenzaron durante el año 1962. El horizonte de expectativas de la creación del CLAEM está claramente presente en los artículos de la prensa local. Este horizonte estaba conformado, principalmente, por ideas como la de la pertenencia de Ginastera al sistema tradicional-nacionalista del campo musical porteño, la impresión de sus primeras obras fuertemente relacionadas con dicho sistema, el éxito de estas obras en el campo local e internacional y los últimos estrenos que, si bien sorprendieron un poco en su presentación local, no dejaban de recibir elogios en el extranjero. Además, los artículos que anunciaban la creación del CLAEM solían presentar al Centro como otra de las exitosas obras del compositor. Para citar sólo un fragmento ilustrativo, en la primera y última oración de un artículo se indicó:

“Todo estreno de una nueva obra de Ginastera es ocasión no sólo de expectativa sino también de certeza de que se ha de escuchar una obra de maestra artesanía y de gran honradez artística. [...] y luego de mencionar el éxito de algunas obras y la creación del CLAEM concluye] Alberto Ginastera, el hombre de quien quizás dependa la capacidad técnica de los compositores del futuro” (*Visión*, abril de 1962).

Otro fragmento de una publicación expresa las expectativas de la Fundación Rockefeller, en forma coincidente con aquéllas que vinieron a crearse en torno a lo que sería la actividad y la producción del CLAEM.

“El nuevo centro [según la F. R.] “abordará principalmente la música autóctona de la América Latina, en la que se advierte la poderosa influencia de la obra de compositores, tales como Villa-Lobos, Chávez y Ginastera”, [...]” (*El Mundo*, 28 de febrero de 1963).

3.1. Los Festivales de Música Contemporánea

Los Festivales se realizaron anualmente entre 1962 y 1970. Estaban constituidos por una serie de cuatro sesiones, de las cuales cada una solía estar dedicada a una temática puntual: un compositor, una tendencia estética, compositores latinoamericanos, compositores jóvenes, música experimental o música electrónica. El repertorio era variado y comprendía parte de la producción musical de la primera mitad del siglo XX y gran número de obras compuestas en años recientes respecto a la realización de cada Festival. En pocas oportunidades sucedió que las obras abordaran una estética de tipo tradicional y nunca se presentó una obra del propio Ginastera³⁹.

³⁹ La única excepción es la instrumentación que Ginastera realizó de una obra de Tomás de Torrejón y Velasco para un concierto de música colonial realizado, por fuera de los Festivales, en julio de 1964.

Las críticas sobre los Festivales son un importante índice de la no satisfacción de aquellas expectativas que se habían puesto con respecto a las actividades que encararía el Centro. En las fuentes encontradas suelen presentarse dos posiciones que atacan, con diferente óptica, la estética de las obras ejecutadas en los conciertos: las obras suelen no ser aceptadas porque no coinciden con la categoría de arte desde la cual se las valora o, en otros casos, ciertas obras no son consideradas dignas de incluirse en una serie de conciertos dedicados a la música contemporánea, porque no representan una novedad. Es decir, por contradecir las ideas estéticas del crítico o por no ser consideradas novedosas en algún aspecto, las obras presentadas en los Festivales no gozaban una buena aceptación. Esta no aceptación es posible detectarla a través de la utilización de cierta adjetivación que manifiesta desdén o pone en duda la calidad de algunas obras o compositores. Las obras que causaban mayor polémica eran las presentadas en las jornadas de “música experimental”: generalmente obras aleatorias o que utilizaban algún medio electrónico. Un ejemplo de esto lo encontramos en la publicación *Buenos Aires Musical* donde, sobre la tercera jornada del Primer Festival, se comentó:

“[...] La composición “concreta” y la electrónica y esta última considerada por sí misma, al margen de sus eventuales asociaciones con la música instrumental, no han producido en varios años de experiencias una sola obra que pueda ser considerada como música y esta entendida como arte [...]” (Eduardo García Belsunce y Enzo Valenti Ferro, “De Música Contemporánea”, 16 de agosto de 1962, pp. 1 y 5).

Es evidente que la música electrónica, en general, no constituía una manifestación agradable para los críticos. Sin embargo, aunque la aceptación podía variar, las obras resultaban mejor recibidas, si la presentación de las mismas era organizada por otra entidad que el Di Tella. El 19 de septiembre de 1966, en *Clarín* se comentó el concierto de música electrónica del Quinto Festival indicando que

“...piezas electrónicas de Carson, Mache, Boucourechliev, Bayle, Malec, Philippot y Ferrari exhibieron, en fin los intentos de manejar el nuevo y aún no decantado lenguaje mecánico. Las dos últimas no eran novedades para nuestro medio: las presentó la musicóloga Alicia Terzian por Radio Municipal hace varios años. Pero fueron lo mejor de la sesión. Mache y Boucourechliev tuvieron también mejor representación en antiguos conciertos de la Agrupación Nueva Música, si no recordamos mal.”

En este comentario y otros que se han analizado, se constata que si las obras se presentaban en primera audición no se justificaba el esfuerzo de su presentación y, si eran reiteraciones, éstas no tenían la importancia ni la calidad de las ofrecidas por otro sistema de agentes del campo musical porteño. La programación de los

Festivales no merecía la aprobación. Al parecer, una programación amplia e inclusiva que presentara distintas estéticas tampoco era bien recibida. De hecho, en los Festivales del CLAEM no estaba toda la música contemporánea ni todas las tendencias o nombres del campo musical argentino. Aún más exacto resulta afirmar que aparecía sumamente restringida la presencia de ciertas tendencias y autores en los conciertos de la ANM⁴⁰.

3.2. Los Seminarios de Composición

Ginastera fue el docente responsable de los Seminarios de Composición anuales que se dictaban en el CLAEM. Hacia el cierre de cada año lectivo, se organizaban dos conciertos en los que se presentaban las obras compuestas por los becarios durante el seminario. Si bien no ha podido recopilarse el total de las obras presentadas, es posible decir que la producción concuerda con los testimonios que el propio Ginastera dejó sobre sus intenciones pedagógicas⁴¹. Las obras no se adscriben a una única tendencia estética o técnica compositiva. En general, ellas se valen del total cromático con mayor o menor uso de procedimientos seriales (unos más ortodoxos y otros sumamente libres), algunas se basan en material criollo o aborígen, mientras otras son más abstractas y evitan recurrir a material musical previo. El instrumental utilizado fue impuesto por razones de orden práctico: obras para solista o pequeños ensambles con la posibilidad de utilizar los medios electrónicos disponibles. No se han podido localizar datos sobre realización de trabajos para orquesta completa. Durante el primer año, Ginastera solicitó a los alumnos, según parece por única vez, dos trabajos prácticos: un ciclo de piezas infantiles para piano y villancicos para un coro juvenil a capella; ambos trabajos debían estar basados en temas populares del país correspondiente a cada becario⁴².

Si la creación del CLAEM fue recibida como una creación de Alberto Ginastera y, a pesar de ello, sus primeras manifestaciones públicas estuvieron lejos de merecer suficiente reconocimiento, la producción de los becarios (es decir los alumnos de Ginastera) fue igualmente objeto de desaprobación. Se hace necesario aclarar que los becarios recibían una gran cantidad de información, no sólo de Ginastera sino del resto de los docentes estables y de los compositores invitados. Pero, a pesar de esto, los conciertos con obras de becarios se reducían a las muestras anuales del seminario de composición a cargo de Ginastera. En líneas generales, las obras de los becarios son tratadas por la crítica como creaciones de jóvenes aprendices que recibieron una mala enseñanza. Si bien este

⁴⁰ Si bien se ha trabajado sobre los Festivales realizados hasta 1966, es necesario indicar que, en el Sexto Festival de Música Contemporánea de 1967 Jorge Zulueta interpretó los *Núcleos I-V* de Juan Carlos Paz.

⁴¹ La libertad de elección estética de los jóvenes compositores es expresada por Ginastera a John King (1985:236-238) y en las distintas *Memorias* del ITDT.

⁴² Algunos de los villancicos se presentaron en el concierto de Navidad de 1963.

enunciado no es literal, sintetiza varias de las opiniones que, con mayor o menor sutileza, hacen responsable a Ginastera por el tipo de obras que esos jóvenes compositores producían.

Como muestra sintética de estas expresiones, se transcribe abajo una crítica sobre el primer grupo de becarios, seguida de otra correspondiente al segundo. Acerca de los conciertos de becarios del año 1964, Luis María Hernández escribió en *La Prensa* el 24 de noviembre de 1964:

“Fin del Curso del Instituto Musical Torcuato Di Tella

[Se indican obras del primer concierto] [...] El primero de los autores nombrados [Atehortúa] debe ser considerado como un compositor ya definido, orientado hacia formas inteligibles. No hay en su obra, [...] desentendimiento con la tradición, lo cual no quiere decir que se haya sacrificado a fórmulas ajenas. Declaramos nuestra simpatía por esta juventud estudiosa que trata de desentenderse con el lugar común, pero la mayoría da la impresión de buscar de rebuscar mejor una síntesis que es tan apretada que pronto será sólo una nota la frase o la idea y luego el ademán de tocar una nota, pero sin llegar a hacerla oír. Deben eliminar –poco a poco si con él están encariñados- ese terrible puñetazo, o como quiera llamárselo, que se le propina al pobre teclado, al cual tenemos que estarle agradecidos por tantos motivos. [...]

El segundo concierto fue al día siguiente –como quien dice, enseguida, para evitar que el público pudiera arrepentirse a tiempo. [...]

En “Ukrinmakrinkrin” del brasileño Marlos Nobre, el autor revela la musicalidad de casi todos –por no decir todos- los músicos de su país tanta que es probable que resista los embates que significan su exuberancia, sus ruidosos y redundantes efectos, los ataques al piano. A pesar de ello el folklore de su país se percibió, pero como quejándose, por el mal trato que se le da.

Por fin “Intensidad y espacio”, de César Bolaños [...]. Atronó el ámbito con ruidos extraños, voces de hombre y de mujer, y por ahí se oyó decir “pero me encebollo”, con lo que se daba a entender que por ahí iba la “música”.

Como aclaración, cabe mencionar que la obra de Nobre no está basada en material folklórico como indica el crítico, sólo utiliza un texto de un idioma aborigen del nordeste brasilero⁴³. Por otra parte, la obra de Bolaños no es tan “ruidosa” como se dice, aunque pudo haber resultado un poco extraña para los oídos de la época. Es de suponer que la categoría de “ruidos extraños” fue utilizada por el crítico, entendida por él en el sentido de sonidos ajenos a su propio concepto de obra musical.

⁴³ Cf. Grebe 1979.

Para comentar los conciertos de 1966 del segundo grupo de becarios, Jorge D'Urbano recurrió a una estrategia muy inteligente. Haciendo uso de una gran ironía, optó por incluir en su texto un recurso típico más bien de un cómic con el que buscó caracterizar a las obras y los compositores: la onomatopeya, y por medio de ésta, la representación o bien de ruidos o bien de maldiciones.

“Música

Lilipirorororo, Piii, Toc

Concierto de Música contemporánea en el Instituto Di Tella

Por Jorge D'Urbano

Existe una evidente contradicción en el actual mundo del arte. Los creadores están proponiendo nuevos idiomas, lenguajes distintos, estéticas originales. Y nosotros, los críticos, estamos tratando de incorporarlas a nuestra experiencia, explicándolas a nuestros lectores con las viejas y tradicionales palabras que sirvieron para alabar a Beethoven y glorificar a Brahms. De esta dicotomía nace una gran confusión. Así como es de toda justicia lo que solicitan los artistas modernos, esto es, que no se intente comprenderlos por las vías tradicionales, también es de buen sentido imaginar que las críticas que a ellos se refieren no deben emplear sus útiles corrientes. A nueva música, pues, nueva crítica. [...]

Es mi derecho, tal como es el de ellos [los compositores] el de hacer oír el resultado de sus necesidades estéticas y expresivas. Lo que sigue, pues, está especialmente pensado para ellos.

Lerolerleroleropipipitononequequeque. Lilipirorororororó neulito be califela. Piiiiiiiiiii, píiiiiiii, píiiiiiii, toc. Ah!!!!!!!!!!!!vurivurivaf. Bolaños lequelequeleque, búuuu, nectorius endis novera, but, batabatbatbat. Nirritu lew Rivera refranerus popularis bla bla bla bla, blit. Blot, Blut, Bluf. Kiroskokiros lalenfo nosfatis Etkin... búuuuuu, cháfate. Aulindini beriberiberi Paraskevaídis plaf! Gerendi no curi fasqunado torleti vetuto arrrrrrrrr, tip. Parapiparpiparpi iestil Brncic proporoporopo papap, periperiperopé. Sendi calupsi verisa noblendos, beéeeee, blic. ¿Estamos?” (*El Mundo*, 10 de noviembre de 1966).

En contraposición a estas críticas, se ha localizado una reseña sobre un concierto de la ANM donde se evidencia una posición bien distinta del crítico respecto de la observada para los conciertos organizados por el CLAEM. La reseña publicada en *La Nación* el 28 de noviembre de 1964 comenta de buen grado la presentación de las obras de Juan Carlos Paz, Francisco Kröpfl, Nelly Moreto y Mario Davidovsky. Al comienzo del texto se destaca que el concierto estaba “dedicado a la producción nacional de vanguardia”, dejando constancia de la legitimidad que hacia la década del sesenta había alcanzado la ANM. Las obras ejecutadas en dicho concierto no representaban ruptura o constituían enfrentamiento alguno

para el autor de la crítica. Por el contrario, se trataba de la nueva música de la nación y, al parecer, el público la aceptaba como tal. Algo muy diferente de lo que sucedió con las creaciones de los becarios o, más precisamente, con las obras creadas por los alumnos que asistían al curso de composición dictado por Alberto Ginastera.

Conclusiones

En los artículos y reseñas críticas estudiados, se ha podido comprobar la discrepancia entre las expectativas generadas en torno a la creación del CLAEM y la posterior recepción de los Festivales de Música Contemporánea y los Seminarios de Becarios. Esta distancia en la apreciación puede ser explicada mediante la aplicación del concepto institucionalizado de vanguardia. Es decir, las obras de los becarios y los Festivales fueron apreciados como agresiones por ambos sistemas de agentes que componían el campo musical de la ciudad de Buenos Aires. Entre otros elementos que funcionaron como provocadores de disconformidad debe mencionarse la decepción respecto al horizonte de expectativas creado en torno a la figura y la obra de Alberto Ginastera, lo cual contribuyó para que la actividad musical pública del CLAEM fuera recibida con ataques de mayor virulencia.

Es posible afirmar que los miembros del sistema tradicional-nacionalista no aceptaron que la producción musical dependiente, de forma más o menos directa de uno de sus miembros (Ginastera), entrara en colisión con su concepto de institución arte. Por otra parte, los miembros del sistema innovador vieron que la institución arte tal como ellos la concebían (la legitimidad como vanguardia en el campo musical porteño) comenzaba a ser ocupada, y con éxito, por la producción de un miembro ajeno a su sistema. Tanto por las obras que Ginastera creó desde 1960 como por la actividad que desarrolló desde el CLAEM, el compositor pudo ser considerado como un agresor a los cimientos de la institución arte del sistema tradicionalista. Para el sistema innovador, además de agresor, Ginastera fue percibido principalmente como el usurpador de un lugar que hacía más de veinte años tenía nombre y apellido y reconocía un grupo de seguidores perfectamente identificados. Tal vez, debido a cómo se la relacionó con Ginastera, la producción musical del CLAEM padeció de una cierta invisibilización o fue observada, finalmente, con desfavorable desconfianza por parte de algunos de los hacedores de la historia musical argentina.

Bibliografía

Aharonián, Coriún

- 1996 El centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada. *Revista del Instituto Superior de Música* 5: 97-101.

Aretz, Isabel (relatora)

- 1977 *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.

Arizaga, Rodolfo

- 1971 *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps

- 1990 *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Béhague, Gerard

- 1979 *Music in Latin America, an introduction*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. [*La música en América Latina (una introducción)*]. Caracas: Monte Ávila, 1983].

Bourdieu, Pierre

- 1966 Champ intellectuel et projet créateur. *Les Tempes Modernes* 246. [Campo intelectual y proyecto creador. En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, 9-50. Buenos Aires: Montessor, 2002].

Buch, Esteban

- 2007 L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera. *Circuit musiques contemporaines*, 17 (2) : 11-33.

Bürger, Peter

- 1974 *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [*Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1997].

Burucúa, José Emilio (Dir.)

- 1999 *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, 2 vols. Buenos Aires: Sudamericana.

Copland, Aaron

- 1942 The Composers of South America. *Modern Music* 19 (2): 75-82.

Cordero, Roque

- 1977 Vigencia del músico culto. En Isabel Aretz, *América latina en su música*, 154-173. México: Siglo XXI.

Corrado, Omar

- 1998 Juan Carlos Paz. En folleto de la grabación en CD *Inicios de la Vanguardia Musical en la Argentina*, 8-26. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- 1999 Paz, Juan Carlos. En Emilio Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- 2001 Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. Una aproximación. *Música e Investigación* 9, 13-33.
- 2006 Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 17-44.

Giddens, Anthony

- 1976 *New Rules of Sociological Method: a Positive Critique of Interpretative Sociologies*. London: Hutchinson. [*Las nuevas reglas del método sociológico: crítica positiva de las sociologías comprensivas*, 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2001].

Grebe, María Ester

- 1979 Ukrimakrinkrin. *Revista Musical Chilena* 148: pp. 48-57.

Giunta, Andrea

- 1999 Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En José Emilio Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, II. Buenos Aires: Sudamericana.
- 2001 *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Huseby, Gerardo V.

- 1999 Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, CLAEM. En Emilio Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

James, Daniel

- 2003 *Nueva historia argentina: Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.

Jauss, Hans Robert

- 1970 *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [*La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000].

Kater, Carlos

- 2001 *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora - Atravez.

King, John

- 1985 *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Maranca, Lucía (selección)

- 1987 *Cartas a J. C. Paz*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.
1990 *Cartas de J. C. Paz (I)*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música.

Mayoral, José Antonio (Comp.)

- 1987 *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.

Novoa, María Laura

- 2008 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

- 1985 Música dodecafónica y serialismo en América Latina. *La del Taller* 3.

Paz, Juan Carlos

- 1945 Música brasileña de vanguardia. Hans-Joachim Koellreutter y el Grupo Musica Viva. *Revista Latitud* 4: 16-17.
1966 La música aleatoria. *Planeta* 10: 123-127.
1971 *Introducción a la Música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana (1ª edición, Buenos Aires: Nueva Visión, 1955).
1987 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Plesch, Melanie y Gerardo V. Huseby

- 1999 La música argentina en el siglo XX. En José Emilio Burucúa (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, II. Buenos Aires: Sudamericana.

Pujol, Sergio A.

- 2003 Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En Daniel James (Dir.), *Nueva historia Argentina: Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*: 283-328. Buenos Aires: Sudamericana.

Reichenbach, Fernando von

- 1997 La página del tecnólogo, o el trabajoso rescate de un tesoro. Folleto de la grabación en disco compacto *La Sala del Di Tella*, Buenos Aires: Fundación Música y Tecnología.

Rizzo, Patricia

- 1998 *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Romero Brest, Jorge

- 1992 *Arte Visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: Emecé.

Scarabino, Guillermo

- 2000 El Grupo Renovación (1929-1944) y la 'nueva música' en la Argentina del siglo XX. *Cuaderno de estudio 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Sigal, Silvia

- 1991 *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.

Sigal, Silvia y Oscar Terán

- 1992 Los intelectuales frente a la política. *Punto de Vista* 42: 42-48.

Sottile, Antonieta

- 2007 *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*. Paris: L'Harmattan. Univers musical.

Spinetto, Horacio J.

- 1990 Buenos Aires era un happening". *Todo es Historia* 280: 16-27.

Suárez Urtubey, Pola

- 1967 *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1994 *Breve historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.

Taubman, Howard

- 1957 Academy urgent need for Latin America. *New York Times*, 14 de abril de 1957.

Terán, Oscar

- 1991 *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Punto Sur.

Zimmermann, Bernhard

- 1974 Der Leser als Produzent: Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode. *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4(15): 12-26. [El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción. En José Antonio Mayoral (Comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987].

