

**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**

María Laura Novoa

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

El presente trabajo constituye un avance de un proyecto de investigación en curso, sustentado en la hipótesis que atribuye al CLAEM una importancia decisiva en el campo musical latinoamericano en lo que concierne a la renovación técnica y estética en la composición inscripta en la línea de la vanguardia internacional de posguerra. Se intenta poner en evidencia en qué medida la actividad desarrollada por el Centro constituyó una experiencia transformadora y decisiva para esa renovación. Se señalan los factores que convergieron para hacer posible el surgimiento y la actividad del Centro. Por un lado, el impulso transnacional de modernización expresado a nivel local en el desarrollismo y, por otro lado, a nivel continental, la estrategia estadounidense de la Alianza para el Progreso como elemento clave para la materialización de la creación y puesta en funcionamiento del CLAEM. A partir de distintas fuentes (programas de conciertos, conferencias, correspondencia, crítica, notas periodísticas y reportajes periodísticos) se busca sustentar la hipótesis anteriormente expuesta.

Palabras clave: vanguardia musical latinoamericana, Instituto Di Tella, Ginastera, modernización, desarrollismo, renovación técnica y estética

A project of aesthetic renovation in the Argentine and Latin American musical fields during the sixties: the Latin American Center of Higher Musical Studies (CLAEM). Advances of a research in progress

The present work is a preliminary text of an ongoing research project based on the hypothesis of the decisive importance of CLAEM in the Latin American musical field concerning technical and esthetic renovation related to the post war international avant-garde music. Its purpose is to underline to what extent the center's activity constituted a fundamental contribution to that renovation. Convergent factors that made the creation and activity of CLAEM possible are indicated. The transnational modernization impulse, expressed on the local level by the development policy, on one hand, and the U.S.A. strategy through the Alliance for Progress, on the other hand, a key factor in the creation and functioning of CLAEM. To back up the hypothesis proposed, materials from different sources –programme notes, lectures, correspondence, criticism, and news– in various journals are provided.

Keywords: Latin American musical avant-garde, Di Tella Institute, Ginastera, modernization, technical and aesthetic renovation

Este trabajo surge de una investigación en curso, producto del análisis de la documentación del archivo del CLAEM, compuesto por cartas, memos, programas de conciertos y publicaciones periódicas.¹ Por razones metodológicas y por limitaciones de espacio, aquí presentaré exclusivamente algunas hipótesis y conclusiones preliminares relativas a la historia de la institución y su proyecto, es decir que no abordaré los aspectos descriptivos como la lista de conferencistas, conciertos, etc.

Antes de introducimos en las hipótesis basadas en el trabajo de archivo, conviene recordar brevemente ciertos aspectos salientes del Centro, alguno de ellos ya abordados en la exigua bibliografía dedicada al tema. No es inútil mencionar que el surgimiento y funcionamiento del CLAEM está vinculado al Instituto Torcuato Di Tella (ITDT, fundado en 1958 por los hermanos Guido y Torcuato Di Tella), actor social éste de un proceso cultural que vendría a modernizar y renovar el campo cultural y artístico, en tanto proyecto creativo vinculado a la vanguardia artística que se desarrolló en Buenos Aires en la década del sesenta.

Durante sus nueve años de existencia (1962 hasta 1971)² el Centro desarrolló una actividad intensa en la difusión y enseñanza de la música de vanguardia, y se diferenció de los otros dos centros de arte que formaban parte del Instituto³ por la orientación pedagógica de su programa de renovación estética. En este sentido, contaba con un cuerpo permanente de docentes que incluía a Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Pola Suarez Urtubey, Francisco Kröpfl y Antonio Tauriello. Dos becarios, César Bolaños y Gabriel Brncic, se desempeñaron posteriormente como docentes. A ellos, recordemos, se sumaron compositores y conferencistas provenientes de Europa y Estados Unidos tales como Aaron Copland, Gilbert Chase, John Vincent, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Iannis Xenakis, Luigi Nono y Vladmimir Ussachevsky, entre muchos otros.

En otro orden, la organización de conciertos y festivales ocupó un lugar central en las actividades del Instituto, en cuanto permitió difundir su labor en el ambiente artístico y social de Buenos Aires, así como en la esfera internacional. La actividad de concierto se desplegaba a través del denominado Festival de Música Contemporánea, el concierto de alumnos –ambos anuales– y el concierto homenaje, de carácter más eventual, dedicado al compositor invitado. El Festival.

¹ Versión modificada de la ponencia presentada en la *XVII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. La Plata, 17-20 de agosto de 2006.

² Inicia su existencia en diciembre de 1961, pero la actividad comienza en 1962.

³ Centro de Artes Visuales (CAV) y Centro de Experimentación Audiovisual (CEA).

que se extendía durante cuatro días, se desarrolló ininterrumpidamente durante casi nueve años, en una inusual continuidad, cabe señalar, dentro del inestable contexto latinoamericano.

Es oportuno mencionar que Buenos Aires ya mantenía contacto con la música de vanguardia por medio de la difusión llevada a cabo por la Agrupación Nueva Música. De manera que la experiencia del CLAEM no surgió en un vacío en lo que respecta a las prácticas de experimentación de la vanguardia. Pero la actividad de esa entidad, por cierto, desarrollada a través del esfuerzo de voluntades individuales, nos permite imaginar o comprender fácilmente que su repercusión, en cuanto a difusión y alcance, difícilmente podría acercarse a aquellos logrados a partir de la iniciativa de una institución cuyos recursos económicos provenían, en buena medida, de la Fundación Rockefeller.⁴ Recordemos que, en sintonía con las políticas de orientación desarrollista, el Instituto contó con capitales locales y extranjeros para su financiación.

El CLAEM tuvo importantes consecuencias directas en relación con la modernización del campo musical argentino y latinoamericano, que se planteaba como imperativo y no como elección a los creadores de ese entonces como consecuencia de la refracción de la ideología de la modernización en el campo. También hizo sentir sus efectos en lo que respecta a la actualización de las técnicas compositivas en América Latina, por cuanto fue una entidad dedicada a estudios de “perfeccionamiento musical, nivel post grado” –tal como aparece numerosas veces mencionado en la documentación. Allí se formaron compositores provenientes de distintos países de América Latina (Chile, Brasil, Guatemala, Perú, Colombia, Ecuador, Uruguay, entre otros), los cuales luego iniciaron y desarrollaron importantes actividades en su país de origen y en el exterior. De este modo quedó superado el aislamiento que estos compositores padecían en relación con sus pares y con la vanguardia musical internacional. No está demás recordar que gran parte de los compositores de música académica, dentro de un contexto institucional en varios países de América Latina, aún empleaban, en pleno siglo XX, técnicas de composición vinculadas con una estética del siglo XIX, más precisamente con el impresionismo francés.

A su vez, el proyecto del CLAEM debe entenderse a partir de su vinculación al ITDT, cuyo programa de reforma cultural estaba marcado por el mismo imperativo de modernización que se hizo sentir en toda la región durante la década del sesenta, en parte resultado de un nuevo orden internacional en el contexto de la Guerra Fría y de la estrategia de la Alianza para el Progreso. Por su parte, la

⁴ De un presupuesto total de m\$*n* 71 millones, la Fundación Di Tella había proporcionado aproximadamente el 70%. El resto provenía de la Fundación Ford (20%) y del CIF (5,6%). Para 1963 la Fundación Ford y la Fundación Di Tella contribuían con cifras equivalentes, además se agregan los fondos de la Fundación Rockefeller destinados al CLAEM (21% del total), reduciéndose al mismo tiempo las contribuciones estatales (Plotkin y Neiburg 2004: 248).

Argentina no se mostró reacia ante el desafío planteado tras el relativo aislamiento de la década del gobierno peronista. Tal como lo expresa Altamirano, "...las sociedades modernas no constituían sólo un tipo de sociedad entre otras y, en el plano teórico, no representaban únicamente el papel de modelos interpretativos, sino que también eran metas hacia donde encauzar las estructuras designadas como tradicionales" (Di Tella 2001: 472-74).

En este contexto, las políticas desarrollistas fueron consideradas como el vehículo más idóneo para llevar a cabo el proceso de modernización, mientras que su posterior institucionalización política guarda relación con la inquietud generada en algunos círculos por la Revolución Cubana, en la medida que el desarrollismo, según Plotkin y Neiburg (2004: 237), "se presentó como la alternativa reformista y progresista a la revolución como forma de confrontar los problemas que aquejaban a América Latina. Esta visión era promovida por la administración de John Kennedy a través de la Alianza para el Progreso".

Muchos de los postulados del desarrollismo económico impregnaron el campo artístico y cultural. Ambos ofrecían una explicación similar del atraso que afectaba tanto a la economía como a la cultura y al arte. Guido Di Tella lo ilustra en estos términos:

"culturalmente nuestro interés principal era el de poner fin a una situación en que la Argentina parecía una provincia cultural que repetía modelos europeos de veinte años antes." (King 1985: 200)

Dentro del campo musical, tanto la crítica latinoamericana como estadounidense así como los compositores latinoamericanos e incluso el propio Ginastera, coincidían en el mismo diagnóstico de atraso, y manifestaban como necesidad ineludible la "puesta al día" o la "actualización" –términos de frecuente aparición en numerosos documentos– en la estética y técnica musical. En un reportaje Ginastera expresaba:

"con todas las limitaciones que hay en muchos países de Latinoamérica para la enseñanza musical, donde prevalecen frecuentemente las técnicas y concepciones de los viejos maestros de bandas italianos, el promedio de estos jóvenes [los recién egresados del centro] mostraba una formación interesante, pero poco evolucionada."⁵

En términos similares se manifestaba el crítico colombiano Pardo Tovar:

"En verdad que la fundación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, por usted dirigida responde a una *necesidad funda-*

⁵ "Mensaje de Ginastera. Primeros egresados del Centro", *Visión*, 25/12/1964.

mental, en el sentido de actualizar nuestra cultura musical ambiente y de dar oportunidad a compositores jóvenes de conocer las nuevas técnicas.”⁶

Se pensaba que esta puesta al día o actualización se lograría, según puede leerse en un folleto de difusión del CLAEM, a través de la “investigación técnica de la música contemporánea”. Por consiguiente, la cuestión técnica se vuelve capital en este nuevo contexto, ya que será el eje sobre el cual se planteará el cambio. Implica, entre otras cosas, el rechazo del concepto del artista inspirado, producto del siglo XIX, en pos de una visión más moderna según la cual el artista se involucra con los materiales por medio de una actitud más intelectual-especulativa.

La racionalidad técnica y la renovación de los procedimientos técnicos se constituyen en un fundamento de valor en el campo musical de manera generalizada en la medida en que son visualizadas como el medio por excelencia que posibilitará la actualización y la renovación permanentes.

Distintas estrategias convergieron para el desenvolvimiento del proyecto. En este sentido, el laboratorio de música electrónica se convirtió en uno de los elementos clave para la renovación estética. Al mismo tiempo, una nueva concepción en la estructura curricular –inédita en el contexto latinoamericano– logró diferenciarse del resto de los centros de enseñanza, convirtiéndose en el primer lugar de América Latina donde podían realizarse estudios de postgrado en música, al brindar una “educación completa en el plano de posgraduado en todos aquellos campos relativos a la composición musical”.⁷ De esta manera el Centro se constituyó en un nuevo espacio que legitimaría la producción musical contemporánea de vanguardia, de carácter experimental, tanto como a los mismos compositores. Desde esta perspectiva resulta ilustrativa la siguiente cita:

“...esto nos lleva a hablar de lleno del papel que debe desempeñar el músico dentro de la sociedad. Por eso luché para que se estableciera el Doctorado en Música en la universidad [UCA]. ‘M’hijo el dotor’ es más que una frase típica. Es una aspiración paterna. Así, haciendo que el ‘dotor’ sea músico, se le da aceptación a nuestro arte [...] En mi país existen instituciones capaces de dar la instrucción musical necesaria para alcanzar un nivel profesional. Pero, ¿qué pasa después? El músico nuestro no tiene a dónde ir...”⁸

⁶ Carta de Pardo Tovar a Ginastera, Bogotá, 7 de octubre de 1962. Archivo CLAEM.

⁷ Anónimo, “El futuro musical de nuestra América”, *Vision*, 6/4/62, p. 21.

⁸ *Ibid.*

Dicha estructura curricular se armó teniendo presente la adopción de “modernas normas pedagógicas”⁹ congruentes con la propuesta general de una institución novedosa y moderna como pretendía ser el ITDT. Al mismo tiempo, se buscaba “establecer una estrecha comunicación con otros centros de docencia, investigación e información similares en todo el mundo (...)”.¹⁰ Los métodos ortodoxos de enseñanza debían ser actualizados en pos de “métodos modernos” de enseñanza. En efecto, el plan de modernización no alcanzaba sólo a las técnicas de composición sino también a los métodos didácticos comprendidos, como la realización de “nuevas experiencias pedagógicas”. Se entendía por métodos más modernos “clases muy activas en las cuales los alumnos, alrededor de una mesa o junto al piano, puedan tener un contacto muy directo con el profesor (...) como nuestro Centro es nuevo, no utilizaremos métodos ortodoxos, sino que podremos realizar nuevas experiencias pedagógicas y adaptarnos a las circunstancias y también evidentemente a la capacidad de los alumnos.”¹¹

Al mismo tiempo, Ginastera agrega que: “Si bien el Centro imparte enseñanza superior de la orientación en el pensamiento musical de nuestra época, todas ellas se exponen y se examinan con un espíritu totalmente abierto, carente de dogmatismo, para que el creador quede en libertad de elegir la forma de expresión más compatible con su personalidad sensible a la realidad del mundo que lo rodea.”¹²

El plan de estudios completo, según un informe hecho por Ginastera, se articuló en un lapso de dos años académicos. En el transcurso del primer año se revisarían “procedimientos técnicos de la música contemporánea y se estudiarían las estructuras instrumentales”. Ambos contenidos se organizaron a través de seis asignaturas: en *Estructuras Contemporáneas en la Composición Musical*, dictada por Ginastera, se analizaba formal y estructuralmente la música comprendida entre el atonalismo y la que se estaba escribiendo entonces. El *Seminario de Composición I*, también dictado por Ginastera, estaba organizado alrededor de tres ejes: análisis, discusión y ejecución de obras de becarios así como obras contemporáneas, “ubicando estas últimas históricamente, con sus características formales, de textura y escritura, y sus consecuencias estéticas en tercer lugar”. *Textura Musical en el Siglo XX* estaba también organizada sobre la base de tres ejes, que comprendían la “técnica dodecafónica, procedimientos seriales, post-seriales y del cromatismo total, hasta la práctica de improvisación grupal experimental”. *Historia y Estética de la Música Contemporánea* estaba a cargo de Pola Suárez Urtubey.

Composición Musical con Medios Electrónicos y Técnica de Instrumentos Electroacústicos, fueron asignaturas que resultaron más una formulación que una

⁹ Memoria 1963. Archivo CLAEM.

¹⁰ Carta de Ginastera al Ministro de Educación, Carlos Santiago Alconada, 12 de mayo de 1966. Archivo CLAEM.

¹¹ Carta de Ginastera a Malipiero, 20 de agosto de 1962. Archivo CLAEM.

¹² Informe 1969. Archivo CLAEM.

realidad para los primeros grupos de becarios.¹³ Recién con la incorporación de Fernando von Reichenbach y Francisco Kröpfl, en 1966 y 1967 respectivamente, se concretó un abordaje orgánico de esta área de la composición con consecuencias decisivas que marcaron nuevos rumbos en la producción estética.

El segundo año de la formación de los becarios estaba destinado a la “investigación estética y experimental así como al estudio de formas dramáticas.”¹⁴ También en esta oportunidad se articularon los contenidos en base a seis asignaturas: *Problemas de la creación contemporánea*, *Seminario de composición II*, *Nuevos Principios de Orquestación*, *Composición Musical con Medios Electrónicos II*, *Introducción al Análisis de la Música Experimental e Historia y Estética de la Música Americana*. Las actividades de los profesores titulares se complementaron con seminarios y conferencias de profesores extranjeros.¹⁵

No es un dato menor el hecho de que el Centro poseía una biblioteca, descrita en un informe como “la más importante de Argentina y Sud América”, la cual contaba con más de 1000 composiciones en discos y cintas magnéticas, 2000 partituras y 50 revistas recibidas mensualmente, además de importantes catálogos de otras bibliotecas musicales del extranjero, enciclopedias, historias de la música, etc. Evidentemente, el contacto de los becarios con este material formaba parte importante de las estrategias para la actualización y puesta al día de sus conocimientos musicales.

Estas estrategias, que podríamos definir como lineamientos generales seguidos por el Centro, fueron modificándose ligeramente y concretándose de manera distinta a lo largo de la historia de la institución. La coyuntura política y económica, y la dinámica misma de la institución imprimieron sus propias consecuencias al CLAEM. En este sentido, podemos identificar cambios en la línea que guió conceptual e ideológicamente la dirección del Centro desde sus comienzos hasta su cierre. En tal sentido puede plantearse una periodización, la cual estimo útil a fin de comprender el desenvolvimiento del proyecto creativo del Centro. En ella pueden distinguirse dos grandes etapas —desde los orígenes hasta 1966 y desde 1967 hasta el cierre en 1971— articuladas en un gran punto de inflexión que es el año 1966, que se basa en los cambios en las condiciones de la producción intelectual juzgadas por Oscar Terán como altamente sensibles a los acontecimientos políticos vinculados al golpe de Estado de ese año. Este énfasis en los fenómenos políticos por sobre otras series de la realidad, no hace más que reflejar lo que fue una convicción creciente pero conflictiva del período: que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas (Terán 1993: 12).

Cada una de estas dos etapas en el CLAEM, a su vez, puede dividirse en tres momentos bien diferenciados. El primer momento, el año 1962, comprende la con-

¹³ Ver Apéndice II.

¹⁴ Carta de Ginastera a Lutoslawski, Buenos Aires, 28 de octubre de 1963. Archivo CLAEM.

¹⁵ Ver Apéndice I.

vocatoria para la presentación de becas bianuales correspondiente al período 1963-64, y las gestiones dedicadas a la difusión del Centro en el mundo. No se desarrolló actividad pedagógica pero se realizó el Primer Festival de Música Contemporánea en el Museo Nacional de Bellas Artes, porque aún no estaba terminada la sala audiovisual. El segundo momento, 1963-1964, está marcado por el ingreso de la primera camada de becarios y registra el inicio de una intensa actividad pedagógica.

El tercer y último momento de esta primera etapa abarca el segundo bienio, 1965-1966, y constituye una transición en la que se evidencian ciertas condiciones de cambio que se irán radicalizando en la segunda etapa, en cuyo transcurso los apoyos financieros, tanto de la Fundación Di Tella como los de la Fundación Rockefeller se habían reducido drásticamente.

En los tres primeros años encontramos elementos que permiten distinguir un lineamiento a nivel conceptual e ideológico —en términos de dirección, actividad educativa y producción musical— afín a un americanismo o continentalismo que se mantendrá a lo largo de esos tres años y que posteriormente se irá diluyendo. Por un lado, dicho lineamiento guarda relación con la redefinición por parte de Ginastera de un nacionalismo de viejo cuño en pos de un continentalismo. Por consiguiente, la cuestión de la originalidad americana en la década del sesenta —quiénes somos y cómo se constituye nuestra diferencia— contribuyó a crear otros horizontes de pertenencia, operando un desplazamiento desde un nacionalismo restringido a un concepto de “continentalidad” más abarcativo. Como ejemplo de ello, y respondiendo a esta nueva dimensión de pertenencia ligada al espíritu de la América precolombina, es que Ginastera escribe en 1960 su *Cantata para América Mágica*.

Según la opinión de un crítico de la época reproducida en *Visión*, Ginastera anhela “contribuir a la creación de una autentica tradición musical latinoamericana”, y en las palabras del propio compositor se lee: “Se nos hace pensar que somos hijos de nadie, lo que no es cierto. Tenemos atrás tesoros inapreciables. Hay una música indígena perdida y sofocada por la conquista de la civilización. Hay joyas escondidas del arte musical colonial en los templos y en los viejos archivos. Si había entonces buenos músicos en Europa, también los había excelentes en América [...] Queremos llegar al redescubrimiento de las épocas pasadas e incorporarlas a nuestra tradición musical. No lo veremos los de mi generación, pienso; pero, al menos aspiramos a despertar una conciencia sobre ello entre los jóvenes”.¹⁶

En consonancia con este clima ideológico, Ginastera, por ejemplo, solicitaba a sus alumnos que escribieran villancicos, pues veía en esto un modo de “evitar el divorcio del compositor americano y su medio, así como el de ir dotando a Latinoamérica de precedentes en el repertorio culto de canciones infantiles y navideñas sobre la base de motivos americanos.”¹⁷

¹⁶ *Visión*, 25/12/64.

¹⁷ *Memoria* 1963. Archivo CLAEM.

Dentro de la tónica continentalista que guiaba sus decisiones sobre todo durante los primeros años de su gestión, Ginastera apuntó a incorporar obras de compositores argentinos y latinoamericanos en los conciertos. Así lo ilustra la carta dirigida a Orrego Salas: "Como le quería dar a esos festivales no solamente un sentido contemporáneo sino también americano, me gustaría tener algunas obras tuyas recientes de música de cámara para incluirlas en el futuro Festival."¹⁸

También, siguiendo esta misma orientación, se propuso crear un "Departamento de documentación de la música de América", que finalmente no llegó a concretarse.

Ginastera aspiró, además, a que el Centro "no sea sólo una casa de estudios más, sino un verdadero lazo de unión y de comunicación entre los músicos de todo el mundo y especialmente de nuestro Continente",¹⁹ manteniendo contacto permanente "con todas las organizaciones de música moderna que existen en Europa y en los Estados Unidos, y también con los principales compositores de vanguardia."²⁰

El tercer y último período de esta primera etapa, que transcurre durante el segundo bienio entre 1965-1966, muestra signos de un paulatino alejamiento de la línea seguida durante el período recién descrito. Constituye una transición hacia la segunda etapa, a partir de 1967, la cual adquiere una orientación más experimental.

Algunas de las condiciones más relevantes de este cambio estarían relacionadas con el ingreso de un nuevo grupo de becarios, quienes manifestaban otros intereses y otras maneras de pensar y hacer música, en parte influidos por cambios veloces producto de un contexto en proceso acelerado de modernización. También las transformaciones en el laboratorio de música electrónica, como se indicó anteriormente, permitieron otro tipo de producciones musicales relacionadas con la manipulación y reflexión de la materia sonora en sí, reflexión que también penetró en la composición con medios tradicionales. Al mismo tiempo, en esta nueva etapa, a partir de 1967, se dio una espontánea interacción entre el CLAEM y los otros centros de arte, influyendo así en el pensamiento y en la producción de los becarios. También fue decisiva la implementación sistemática, organizada por Gandini, del contacto con la realidad sonora en acción a través del Grupo de Experimentación Musical, por medio de la cual se exploraban, entre otras cosas, formas no convencionales de tocar instrumentos.

Asimismo, Ginastera asume en esta etapa más compromisos en el exterior en su condición de compositor, lo que lo lleva a mantenerse alejado de la órbita de la dirección del Centro durante períodos cada vez más prolongados. Durante el año 1968, viaja a Estados Unidos, donde permanece seis meses. En esa oportunidad, Francisco Kröpfl se hace cargo, además del laboratorio, de la cátedra de composición de Ginastera y de la dirección del CLAEM.²¹

¹⁸ Carta de Ginastera a Orrego Salas, Buenos Aires, 26 de diciembre, 1962. Archivo CLAEM.

¹⁹ Carta Ginastera a Domingo Santa Cruz, Buenos Aires, 29 de octubre de 1962. Archivo CLAEM

²⁰ Carta de Ginastera a Pierre Boulez, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1962. Archivo CLAEM.

²¹ Si bien no hay documentación en el archivo que dé cuenta de un nombramiento formal como director del Centro, Kröpfl se desempeñó como tal durante la ausencia de Ginastera. Así lo aclara el mismo com-

Las condiciones recién expuestas, sumadas al tipo de obras programadas en los conciertos, la creciente politización de la producción estética en el campo artístico y la formación de un grupo de experimentación e improvisación que empieza a actuar en el Centro, constituyen signos de cambio que imprimieron a la producción de los becarios una estética que fue alejándose de la relativa ortodoxia de los primeros años.

En otro orden, dada la proyección internacional del CLAEM en lo institucional y en lo artístico, los músicos no solo habrían de actualizar las técnicas compositivas sino que, además, su paso por el CLAEM constituyó para ellos una instancia de legitimación y de circulación en los centros musicales internacionales promovida por los EE.UU. en el contexto de la Guerra Fría, concretamente a través de la Unión Panamericana. Esta era una entidad que procuraba "coordinar las actividades interamericanas, fomentar la creación musical, buscar el apoyo externo para los festivales, encargos de obras y conciertos."²² De esta manera, estos objetivos reflejaban la voluntad de establecer un diálogo interamericano en consonancia con las líneas del programa de la Alianza para el Progreso (Giunta 2001: 29). La Unión Panamericana fue un aliado importante para el CLAEM en la difusión y penetración de la música latinoamericana contemporánea en EE.UU., así como en la legitimación de los músicos latinoamericanos en ese país, en virtud de la labor de Guillermo Espinosa. Este último se desempeñaba como director de la División de Música de la OEA en Washington (desde 1953 hasta 1975), asesorando a fundaciones, organizando una serie de nueve festivales importantes, entre ellos los festivales Inter-Americanos de la música, en Washington, Madrid, y la República Dominicana. Fundó el *Boletín Interamericano de Música. Composers of the Americas* y ayudó, a través del programa de becas y de encargos de obras, a muchos músicos latinoamericanos. En su transcurso se dieron a conocer no menos de noventa y cuatro obras de compositores latinoamericanos.²³ Ginastera mantuvo con Espinosa una correspondencia fluida. A su iniciativa se debe la publicación de *Intemperancias* de Arandía Navarro; *Música para cuerdas y trompeta* de Antonio Tauriello; la *Sinfonía para cuerdas*, de Armando Krieger; la *Serenata* de Augusto Rattenbach; *Transformaciones* de Alcides Lanza y el *Concertino* de Gerardo Gandini.²⁴

positor, desde su estadía en New York, a su secretaria Josefina Schröder: "Con respecto a su consulta sobre 'la persona que de alguna manera haga de suplente' le respondo que el Prof. Kröppf está actualmente a cargo de la Dirección del CLAEM. Creo que esto había quedado debidamente aclarado, aunque por la manera de proceder dentro del Instituto todo formalismo queda eliminado. Los nombramientos firmados y sellados no se estilan y creo que Ud. no tiene su nombramiento de Secretaria ni yo uno de Director." (Carta de Ginastera a Schröder, New York, 1 de junio de 1968. Archivo CLAEM)

²² Reportaje a Guillermo Espinosa. Recorte periodístico en el Archivo CLAEM, sin datos de fecha o fuente.

²³ Robert Stevenson se refirió de este modo al aporte de Espinosa, afirmando que éste lanzó las carreras de varios compositores latinoamericanos y que "su contribución sin igual a la música en las Américas incluyó fomentar festivales"; y agregó: "sin el apoyo que usted dio a los compositores que estaban comenzando sus carreras así como a los ya establecidos, la música latinoamericana habría sido desconocida en grandes proporciones". Citado en Michael, 1994.

²⁴ Carta de Ginastera a Espinosa, 1 de abril de 1964. Archivo CLAEM.

De la correspondencia de Ginastera también emerge la figura de Rafael Squirru como una personalidad relevante en la labor de extensión del CLAEM, desde su cargo de director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana en Washington. En 1964 Ginastera le transmite su deseo de organizar dos conciertos en el Salón de la Unión Panamericana, con obras de los becarios, para fines del mismo año. El compositor ofreció sus contactos con importantes centros musicales de Estados Unidos para facilitar la realización del mismo. Con ello, Ginastera buscaba “conmover a la colonia cultural y diplomática con un acto de trascendencia.”²⁵ De este modo se difundirían las tareas del CLAEM así como también se legitimaría en EE.UU. “una nueva generación de músicos continentales”.²⁶

Por último, quiero señalar que la actividad dentro del campo musical, a diferencia de otros campos artísticos, permaneció al margen de la fuerte radicalización política de la práctica artística de los años 60 y, por ende, de cualquier intento de vincular su quehacer con la realidad social del momento. Según Giunta (2001: 23), “1968 permite visualizar con claridad un proceso de corrimiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política”, el cual se produjo de manera acelerada y radical. Sin embargo, este corrimiento no tuvo lugar en el campo de la música, por cuanto los compositores se mantuvieron fieles “a la obra en tanto categoría estética relativamente autónoma, con sus ajustadas jerarquías de materiales” (Corrado 1998: 29). Al menos desde los comienzos del siglo XX, la relación entre música y política en el ámbito académico local no se ha caracterizado por un intercambio fluido como en cambio ha sido el caso en otras prácticas artísticas. De hecho, el propio director del Centro, plantea una falsa oposición entre “músico político” y “músico expresivo”, basándose en el axioma según el cual el arte verdadero es apolítico (Buch 2002: 79-80).

Omar Corrado elabora una lectura de la separación recién mencionada en estos términos: “Una zona particularmente álgida de la significación es sin duda la que compromete lo social y lo político. En las antípodas de las marcas expresas en este sentido practicadas por numerosos músicos latinoamericanos en distintas épocas, la producción musical argentina permanece casi exclusivamente contenida en la serie estética, en la *arraigada autonomía formal de lo artístico*, porfiadamente resistente a revelarse como texto social”. (Corrado 1998: 29; mi subrayado). El paradigma que gobierna esa persistencia no es otro que el de la música absoluta.

²⁵ Carta Ginastera a Rafael Squirru, 17 de febrero de 1964. Archivo CLAEM.

²⁶ *Ibid.*

Conclusiones preliminares

Aún queda muchísimo por decir sobre los alcances de esta experiencia que, como bien señala Corrado (1998: 28), representó la última aparición de nuestra vanguardia musical como hecho colectivo. Por limitaciones de espacio no me detuve en esta trabajo en la descripción y enumeración de datos, fundamentales y faltantes en relación con el CLAEM, relacionados con nombres, fechas puntuales, producción de becarios, obras tocadas en conciertos, etc., porque considero que primero debe definirse el contexto de aparición y las condiciones que posibilitaron la creación del Centro como primera presentación del tema.

Aun así queda por incorporarse a la reconstrucción del contexto la tensión tradición-modernidad, constante en todo proceso de modernización del campo artístico durante la década del sesenta. Asimismo, sería de interés establecer las probables conexiones entre los procesos de modernización de las décadas del veinte y del sesenta por algunas constantes del eje tradición-modernidad.

Queda pendiente, en último término, investigar el papel de la recepción y de la crítica en este proceso sociocultural contemporáneo, ya que parte de la tensión entre las fuerzas modernizadoras y los sectores dominantes se hizo sentir también en la crítica. Sobre la misma puede decirse brevemente, como advierte Oteiza, que no acompañó al movimiento artístico de vanguardia, reflejado en el hecho de que no se desarrolló ningún tipo de pensamiento teórico-crítico que vinculara la nueva producción artística con el público. Existió una actitud refractaria que no ayudó a constituir una apertura hacia las nuevas corrientes.

Apéndices

I. Profesores invitados

AÑO	PROFESOR INVITADO	PAÍS	CURSO-CONFERENCIA-SEMINARIO
1963	Riccardo Malipiero	Italia	Textura musical en el siglo XX y Nuevos principios de orquestación
1963, julio	Olivier Messiaen	Francia	Teoría del ritmo
1963, sept.	Aaron Copland	EE.UU.	Estética de la música del siglo XX
1964	José Vicente Asuar	Chile	Técnica para la composición de la música electrónica
1964, sept.	Bruno Maderna	Italia	Fonología experimental

1964	Luigi Dallapiccola	Italia	Hacia una estética americana
1964	Gilbert Chase	EE.UU.	Música y palabra
1965	Roger Sessions	EE.UU.	Música y el hombre
1965	Mario Davidovsky	Argentina (residente en EE.UU.)	Técnicas para la composición de la música electrónica
1965	Maurice Le Roux	Francia	Música y cine
1966	Robert Stevenson	EE.UU.	Música barroca hispanoamericana
1966, oct.-nov.	Iannis Xenakis	Francia	Música estocástica, estratégica y simbólica
1966, nov.	Earle Brown	EE.UU.	Teoría avanzada para la composición musical
1967, jun.	Hans H. Stuckenschmidt	Alemania	Desintegración atómica en la música nueva
1967, sept.	Cristóbal Halffter	España	Técnicas contemporáneas para la composición musical
1967, agosto	Luigi Nono	Italia	Música y palabra. Experiencias como compositor en un laboratorio de música electrónica
1968	Vladimir Ussachevsky	EE.UU.	Mi experiencia como compositor en laboratorios de música electrónica
1968	Roman Haubenstock- Ramati	Austria	Notación musical contemporánea
1968	John Cage ²⁷	EE.UU.	Mesa redonda: problemas de la música contemporánea
1968	Gilbert Amy	Francia	Problemas de la forma en la música contemporánea
1969	Luis de Pablo	España	Forma en la música contemporánea
			Música y medios mixtos de comunicación

²⁷ Aprovechando la presencia del compositor en Buenos Aires, el CLAEM lo invitó a dar una conferencia en compañía del pianista David Tudor y del técnico Gordon Mumma.

1969	Eric Salzman	EE.UU.	
1969	Larry Austin ²⁸	EE.UU.	- La práctica de la música en el contexto de la vanguardia contemporánea
1970	Umberto Eco	Italia	- Pensamiento estructural y pensamiento serial - Problemas de la práctica musical y artística en el universo de la protesta

II. Listado de becarios

BIENIO	JURADO	BECARIOS	PAÍS
1963-64	Lauro Ayestarán (Uruguay) Alfonso Letelier (Chile) Alberto Ginastera (Argentina)	Blas Atehortúa Oscar Bazán César Bolaños Armando Krieger Mario Kuri-Aldana Alcides Lanza Mesías Maiguashca Marlos Nobre de Almeida Miguel Angel Rondano Edgar Valcarcel Marco Aurelio Vanegas Alberto Villalpando	Colombia Argentina Perú Argentina México Argentina Ecuador Brasil Argentina Perú Colombia Bolivia
1965-1966	Luigi Dallapiccola (Italia) León Schidlowsky (Chile) Alberto Ginastera (Argentina)	Jose Rafael Aponte-Ledee Jorge Arandía Navarro León Atiliano Auza Gabriel Brncic Mariano Etkin Bernal Flores Benjamín Gutiérrez Sáenz Miguel Letelier Eduardo Mazzardi Graciela Paraskevaidis Enrique Rivera Jorge Sarmientos 1965 - Walter Ross, EE.UU. Beca OEA / César Bolaños, Perú. Beca OEA 1966 - Blas Emilio Atehortúa, Colombia. Beca OEA César Bolaños, Perú. Beca del Centro de experimentación Audiovisual. ITDT	Puerto Rico Argentina Bolivia Chile Argentina Costa Rica Costa Rica Chile Argentina Argentina Chile Guatemala

²⁸ En los documentos consultados no se ha encontrado información sobre una conferencia o seminario dictados por Larry Austin, en cambio sí hay datos de su actividad en la coordinación del tercer concierto del Octavo Festival de Música Contemporánea de 1969, donde presentó cinco piezas teatrales de su autoría.

1967-68	Carlos Estrada (Uruguay) Alfonso Letelier (Chile) Alberto Ginastera (Argentina)	Luis Arias Regina Benavente Oscar Cubillas Marlene Migliari Fernández Jaqueline Nova Joaquín Orellana Mario Juan Perusso Florencio Posadas Iris Sangüesa de Ichazo Luis María Serra 1967 - César Bolaños, Perú – Beca OEA Blas E. Atehortúa, Colombia – Beca OEA Gabriel Brncic, Chile – Beca OEA 1968 - Gabriel Brncic, Chile – Beca OEA	Argentina Argentina Perú Brasil Colombia Guatemala Argentina Bolivia Chile Argentina
1969-70	Gustavo Becerra (Chile) Héctor Tosar (Uruguay) Alberto Ginastera (Argentina)	Coriún Aharonián Jorge Antunes León Birrotti Jorge Blarduni Pedro Caryevschi Bruno D' Astoli (+) Norman Dinerstein (+) Diego Feinstein Eduardo Kusnir Beatriz Lockhart Genta José R. Maranzano Ariel Martínez Antonio Mastrogiovanni Alejandro Nuñez Allauca Salvador Ranieri Luis Zubillaga 1969 - Rafael Aponte-Ledéc, Puerto Rico – Beca OEA (+) Ganadores de la beca del Centro de Relaciones Interamericanas – Fundación Di Tella (solicitudes recibidas y evaluadas en EE.UU.)	Uruguay Brasil Uruguay (alumno invitado) Argentina Argentina Argentina EE.UU. Argentina Argentina Uruguay (alumna invitado) Argentina Uruguay Uruguay Perú Argentina Argentina
1971	Francisco Kröpfl (Argentina) ²⁹	José Maranzano Ariel Martínez Gabriel Brncic Mariano Etkin (¿?)	Argentina Uruguay Chile Argentina

²⁹ En el archivo, los datos del año 1971 son prácticamente inexistentes. Francisco Kröpfl recuerda con seguridad tres de los posibles seis u ocho que él mismo cree fueron la totalidad de becarios que participaron ese año. De la nómina que Aharonián (1992: 101) aporta tentativamente en su artículo, Kröpfl descartó a Jorge Antunes, César Bolaños y Alejandro Nuñez Allauca, confirmando a Gabriel Brncic, José Maranzano y Ariel Martínez. En cambio no recuerda con seguridad la participación de Mariano Etkin en 1971. (Comunicación personal, 2006)

Bibliografía

a) Archivo

Archivo Instituto Torcuato Di Tella (Cajas de actividades del CLAEM. Memorias. Programas.)

b) Revistas

Buenos Aires Musical; Confirmado; Lyra; Panorama; Primera Plana; Visión.

c) Periódicos

Clarín; La Nación; La Prensa; La Razón; Buenos Aires Herald.

d) Libros y artículos

Aharonián, Coriún

1992 La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 3: 52-61.

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

Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi

1984 Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60. *Punto de Vista* 22: 27-30.

Aretz, Isabel ed.

1997 *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.

Arizaga, Rodolfo

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

Béhague, Gerhard

1983 *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.

Bourdieu, Pierre

1996 *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

2003 *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Buch, Esteban

2002 Ginastera y Nono: encuentros y variantes. *Revista del Instituto Superior de Música* 9: 62-84.

2003 *The Bomarzo Affair: Opera, perversion y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Corrado, Omar

1997 The Construction of Otherness in Twentieth Century Argentinean Music. *New Music World Magazine* 7: 81-87.

1998 Del recato y otros pudores. *Punto de Vista* 60: 27-31.

Dahlhaus, Carl

1999 *La idea de la música absoluta*. Madrid: Idea Books.

Di Tella, Torcuato, ed.

2001 *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Emecé.

D'Urbano, Jorge

1996 *Música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.

Espinosa, Susana, ed.

1983 *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por los argentinos*. Buenos Aires: Ricordi Americana

Etkin, Mariano

1989 Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista del Instituto Superior de Música* 1: 47-58.

García, Canclini, Néstor

1997 La modernidad después de la posmodernidad. En: A. M. Belluzzo comp. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, pp. 200-37. São Paulo: UNESP.

Giunta, Andrea

2001 *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós.

Gramuglio, María Teresa

1985 Pensar los sesenta. *Punto de Vista* 24: 35-36.

King, John

1985 *El Di Tella*. Buenos Aires: Gaglianone.

Longoni, Ana y Mariano Mestman

2000 *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el '69 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Michael, Nancy

1994 Guillermo Espinosa (1905-1990). *Latin American Music Center Newsletter* 1 (4). Publicación electrónica: <http://www.music.indiana.edu/som/lamc/publications/lamusica/vol1.4/espinosa2.html>.

Oteiza, Enrique

1997 El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella. En: Raul Jorrot (coordinador) et al., *Cultura y política en los años '60*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Paz, Juan Carlos

1968 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Plotkin, Mariano y Neiburg F. (comp.)

2004 *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en Argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Romero, Luis Alberto

1994 *Breve historia contemporánea de Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rizzo, Patricia Thompson

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

Sarlo, Beatriz

1999 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sigal, Silvia

2002 *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Suarez Urtubey, Pola

1972 *Alberto Ginastera en 5 movimientos*. Buenos Aires: Lerú.

Terán, Oscar

1993 *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: El Cielo por asalto.

Valenti Ferro, Enzo

1992 *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Gaglianone.