

**El aspecto social y estético de la música de vanguardia según
Leopoldo Hurtado: Su visión crítica en la *Revista de Arte*
(1936) y otros escritos**

María Laura Disandro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 177-200

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

El aspecto social y estético de la música de vanguardia según Leopoldo Hurtado: Su visión crítica en la *Revista de Arte* (1936) y otros escritos

El advenimiento de las diversas corrientes musicales de modernidad y vanguardia en Argentina durante la primera mitad del siglo XX fue motivo de numerosas publicaciones en revistas musicales de la época que abordaban dicha temática. En el presente trabajo analizaremos el artículo titulado “La música contemporánea y sus problemas” del crítico musical argentino Leopoldo Hurtado, incluido en el número 11 de la *Revista de Arte* en el año 1936. Según Hurtado, los tradicionales cánones de recepción de la música de concierto se habían visto modificados a partir de la llegada de la nueva música, lo que ocasionó un distanciamiento entre ésta y la audiencia general. De esta manera, reflexionaba sobre las características sociales y estéticas de las nuevas tendencias musicales de la época.

Nuestro trabajo toma como eje este artículo de Leopoldo Hurtado y complementa con otros de sus escritos en los que afianza su ideología en el campo de la estética publicados a lo largo de la década de 1930 y principios de la década de 1940. Asimismo, establecemos un diálogo con las ideas plasmadas por Juan Carlos Paz, en otro artículo publicado en el mismo número de la revista, para contraponer ambas miradas acerca de la problemática planteada.

Palabras clave: música de vanguardia, Argentina, primera mitad del siglo XX, Leopoldo Hurtado, estética

The Social and Aesthetic Aspects of Avant-Garde Music According to Leopoldo Hurtado: His Critical View in *Revista de Arte* (1936) and Other Texts

The emergence of various modern and avant-garde musical trends in Argentina throughout the first half of the 20th century triggered numerous publications in music journals of the time that addressed this topic. In this article, we are going to analyze the paper entitled “La música contemporánea y sus problemas” (Contemporary music and its problems) by the Argentine music critic Leopoldo Hurtado, included in no. 11 of *Revista de Arte*, published in 1936. According to Hurtado, the traditional reception canons of concert music had been modified upon the arrival of new music, thus leading to a detachment between this and the general audience, and reflecting upon social and aesthetic characteristics of the new music trends of the time.

Our work centers particularly on this particular paper by Leopoldo Hurtado, complemented by other of his articles, in which he reinforces his ideology in the field of aesthetics over the course of the 1930s and in the early 1940s. Likewise, we establish a dialogue with the ideas expressed by Juan Carlos Paz in another paper published in the same number of the journal to contrast both perspectives.

Keywords: avant-garde music, Argentina, first half of the 20th century, Leopoldo Hurtado, aesthetic

Introducción

La discusión en torno al advenimiento de las diversas corrientes musicales ligadas a los ideales de modernidad y vanguardia en Argentina ha quedado reflejada en numerosos artículos, columnas de opinión y críticas de revistas de música en las que compositores, filósofos, pensadores y críticos musicales plasmaron su posicionamiento ideológico frente al cambio de paradigma que estaba aconteciendo. A través del análisis de dichas fuentes es posible señalar la repercusión social generada a partir de la crisis de la tonalidad y el posterior surgimiento de las diversas vanguardias musicales en Argentina en las primeras décadas del siglo XX.

Las revistas de música constituyen una valiosa fuente de información que permite acercarnos, por medio de la visión propia de la crítica, a diversos acontecimientos, pensamientos e ideologías relacionados con la música y la sociedad en un espacio y tiempo determinados. Tal como reflexiona Leandro Donozo:

A través del análisis de los usos y funciones de las diferentes publicaciones, los públicos a los que se dirigían, los modos de circulación y distribución, los discursos acerca de la música, y las relaciones con otros medios de comunicación puede conocerse mejor la relación de las prácticas musicales tanto de profesionales como de músicos amateurs o del público mismo con la cultura y la vida social de cada época.¹

La espontaneidad característica de la prensa periódica, aunque siempre mediada por intereses de índole principalmente política y económica, se constituye como un fiel reflejo de los hechos ocurridos en un determinado momento histórico, lo que posibilita emplear la visión crítica de las revistas de música como base y fundamento de una investigación musicológica.

De acuerdo con las musicólogas Carredano y Eli en referencia a los primeros indicios de música moderna a comienzos del siglo XX en Argentina, “[l]a irrupción de este repertorio en la vida musical porteña fue consignada por la crítica. Las publicaciones periódicas recogieron diferentes enfoques y éstas asumieron la connotación de verdaderos campos de batalla donde se dirimía la legitimidad y valor

1. Leandro Donozo, “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”, en *Dar la nota: El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, dir. Silvina Luz Mansilla (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 16-17.

estético de la música”.² El progresivo abandono de la tradición musical y el surgimiento de la llamada nueva música generaron una gran cantidad de escritos que se pronunciaron en referencia al panorama actual de la música de aquel momento. Expresiones tales como “problemas”, “crisis”, “ruptura”, etc., comenzaron a inundar las páginas de estas publicaciones, planteando interrogantes acerca del verdadero sentido de la música, su función social, la identidad de la música argentina y la recepción generada por la audiencia.

El abandono de la capacidad empática de la música, la pérdida de la música como transmisora de emociones y la incompreensión por parte del público general de las nuevas corrientes musicales son algunas de las problemáticas planteadas en torno a la recepción de las mismas. La falta de “emotividad” y excesivo tecnicismo se presentan como un tema recurrente en las diversas publicaciones y posible causante del distanciamiento ocasionado entre la música de vanguardia y el espectador. Otros motivos de este distanciamiento pudieron haber sido la preferencia por lo que es conocido y el rechazo a lo nuevo, la escasa programación de nueva música en los conciertos, la repetición de repertorios acordes con el gusto de la mayoría y la influencia en el oyente de la opinión crítica de la prensa.

En el presente trabajo, analizaremos el artículo “La música contemporánea y sus problemas”³ del crítico musical argentino Leopoldo Hurtado, incluido en el número 11 de la *Revista de Arte* publicada en el año 1936, y complementaremos con otros de sus escritos correspondientes a la década de 1930 y principios de la década de 1940. Las publicaciones de Leopoldo Hurtado a lo largo de la primera mitad del siglo XX son numerosas. Sin embargo, hemos decidido centrarnos en este periodo, ya que nos interesa abordar el temprano impacto generado por la recién llegada nueva música, así como las reflexiones del autor en un momento en el que comenzaban a perfilarse los primeros lineamientos de las nuevas tendencias musicales de la época. Asimismo, dedicamos un apartado a las ideas publicadas por el compositor argentino Juan Carlos Paz unas páginas antes, en el mismo número de la revista, para contraponer ambas miradas sobre esta temática.

2. Consuelo Carredano y Victoria Eli, “La música en Hispanoamérica en el siglo XX”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 8, dir. Juan Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015), 180.

3. Leopoldo Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11, (1936): 19-24.

Consideramos importante aclarar que, en los escritos analizados, Leopoldo Hurtado utilizaba el término “música contemporánea” para referirse no solo a la música de vanguardia, en la cual la ruptura con la tradición en su dimensión armónica resulta evidente (como sucede con la atonalidad o el dodecafonismo), sino también a las corrientes neoclásicas que habían optado por expandir el sistema tonal. Al abordar la cuestión estética de la música contemporánea, el autor empleaba dicho término en un sentido general sin especificar a qué estilo aludía; no obstante, muchos de los ejemplos utilizados para definir los parámetros de esta nueva música se basan en obras de Stravinsky y Schönberg, entre otros, lo que refleja que el crítico consideraba este término en un sentido amplio. En las diferentes fuentes citadas, se hace referencia a las nuevas tendencias musicales de la época con denominaciones como “nueva música” o “música contemporánea”; en consecuencia, nuestro artículo respetará tal terminología.

De acuerdo con Omar Corrado, los límites entre modernidad y vanguardia en Argentina son generales y no restrictivos, si bien es posible destacar determinados acontecimientos como significativos:

Así, por momentos, la descripción cronológica más específica sería 1925 —fecha de regreso de compositores como Juan Carlos Paz y Juan José Castro de París, coincidente con la mayor visibilidad pública del debate vanguardístico en las revistas culturales más influyentes— y 1937, año de los Conciertos de la Nueva Música, primera escisión explícita de un campo modernizador por otro.⁴

En este sentido, los artículos analizados en nuestro trabajo se sitúan en medio de un debate hacia el interior de las corrientes musicales más innovadoras que incluían las creaciones musicales de compositores inclinados hacia el neoclasicismo musical y la vanguardia más radicalizada.

La visión crítica de Leopoldo Hurtado en la *Revista de Arte* y otros escritos

La *Revista de Arte*, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, incluyó cuatro volúmenes y veintidós números editados entre los años 1934 a 1939, fecha en que cesó sus publicaciones debido a las dificultades económicas

4. Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 13.

aparejadas con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Con motivo de la incorporación de la Facultad de Bellas Artes a la Universidad de Chile, la *Revista de Arte* se creó como un medio de difusión para dar a conocer principalmente obras de artes plásticas e ideas en torno a la música y la literatura. Como detallaba en su primer número, “[e]lla [la *Revista de Arte*] estará destinada a ser para el público un guía comprensivo, que lo incite a interesarse por los problemas artísticos, los cuales se propone desarrollar en vasto panorama histórico sin excluir nada que presente un aspecto significativo, y dedicando especial atención a toda manifestación valiosa del arte de nuestro país”.⁵ Más allá de la motivación de estar dirigida a un público amplio que incluyera tanto a las personas abocadas al arte como al lector general, su contenido era de un alto nivel intelectual conformado por artículos de opinión escritos por reconocidos músicos, artistas plásticos, pensadores y críticos de Chile, como también de otras partes de Latinoamérica y Europa.

Su undécimo número, publicado en el año 1936, se encontraba catalogado dentro de sus números especiales y constaba de cincuenta y cuatro páginas organizadas en cuatro apartados: artículos, crónicas, reseña bibliográfica y anexos. La totalidad de los artículos (a excepción de uno) se referían al arte argentino y abordaban disciplinas como las artes plásticas, la música y la arquitectura; los correspondientes a la música se deben a la autoría del crítico y musicólogo Leopoldo Hurtado y del compositor Juan Carlos Paz, ambos figuras representativas del arte de vanguardia argentino. El resto de las crónicas, reseñas y anexos remitían al arte chileno y europeo.

La dimensión estética de la música

Leopoldo Hurtado (Misiones, 1894 – Buenos Aires, 1980) fue un reconocido crítico y musicólogo argentino autor de numerosos libros vinculados al arte y a la estética contemporánea.⁶ Se desempeñó como crítico musical del diario *La Prensa*, y fue director de las revistas *Fonos* y *Pauta*.⁷ Redactó diversos artículos para revistas

5. [Comité Editorial], “Cultura artística”, *Revista de Arte*, Vol. 1, N° 1 (1934): 1.

6. Leopoldo Hurtado, *Estética de la música contemporánea: curso dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores*, agosto-septiembre de 1934 (Buenos Aires: Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, circa 1934); *Espacio y tiempo en el arte actual* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1941); *Introducción a la estética de la música* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951); *Realidad de la música* (Buenos Aires: Emecé Editores S.A, 1953); *Apuntes sobre la crítica musical* (Buenos Aires: Grupo Editor latinoamericano, 1988).

7. Carmen García Muñoz, “Hurtado, Leopoldo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, Vol. 6, 2000), 373.

literarias y musicales de la época como *Conducta*, *Latitud*, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Revista de Arte*, *Revista Musical Chilena* y *Sur*, entre otras. Se lo considera un crítico cercano a los ideales de vanguardia y al compositor Juan Carlos Paz, con quien compartía su visión crítica acerca de la realidad musical de la época y de quien se convertiría en su “aliado incondicional”.⁸

Su artículo titulado “La música contemporánea y sus problemas” se encuentra repartido en dos números de la *Revista de Arte* (números 11 y 12)⁹ en los que Hurtado exponía las dificultades de índole estética, económica y técnica a las que se debía enfrentar la música contemporánea en el temprano siglo XX en Argentina. Nuestro trabajo se ocupará de la primera parte de este escrito, ya que es donde el crítico reflexiona sobre las características sociales y estéticas de las nuevas corrientes musicales de la época. El aspecto económico y técnico analizado en la segunda parte del artículo lo reservaremos para futuras investigaciones.

El autor planteaba que, a partir de las modificaciones dadas en la música desde comienzos del siglo XX, se había producido un cambio en la relación tradicionalmente establecida entre el compositor, la obra de arte y el oyente, lo que alteraba el concepto y sentido de la obra producida por el artista y receptada por el oyente.¹⁰ Al describir el encuentro entre la música contemporánea y el espectador, el crítico precisaba que “[h]emos escuchado música, buena o mala, y este hecho apenas si ha rozado nuestra epidermis sensitiva ... ¿Es que nuestra condición de hombres modernos, nos habrá hecho perder parte de nuestra sensibilidad?”¹¹ Hurtado consideraba que la experiencia musical frente a la nueva música no apelaba a nuestras emociones: “En ningún momento nos sentimos radicalmente afectados por nuestra percepción auditiva”.¹² De esta manera, el autor se posicionaba en el lugar del receptor expresando lo que experimentaba la audiencia al enfrentarse a las nuevas tendencias musicales de la época. Traducía en palabras su propia experiencia, que transfería a la del público en general, y reflexionaba y se cuestionaba al respecto.

8. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires*, 50.

9. Leopoldo Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11, (1936): 19-24; y “La música contemporánea y sus problemas (continuación)”, *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 12 (1936): 25-37.

10. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 19.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

Según el crítico, la música de antaño se dirigía a nuestra sensibilidad y a nuestra capacidad simpática, buscando que el oyente vibrara y se emocionara con ella: “En cambio, la música contemporánea deja en paz nuestra aptitud patética. Los sectores de lo patético en nuestra alma permanecen quietos y callados. Sólo entra en juego una especial manera de sentir y juzgar la obra de arte, que es la actitud estética”.¹³ Y cerraba con esta idea: “Nuestra posición ante la música ha cambiado, pues, fundamentalmente: en el primer caso, es decir, ante la música antigua, estábamos en actitud de recepción simpática; ante la música moderna, nos replegamos en actitud crítica”.¹⁴

Esta idea sobre el aspecto estético de la nueva música también se encuentra presente en otros escritos del autor pertenecientes a la década de 1930, algunos de los cuales detallaremos a continuación.

Una de las publicaciones más significativas de Leopoldo Hurtado en este período fue su libro titulado *Estética de la música contemporánea*,¹⁵ en el que aunaba diversas ideas presentadas en un curso brindado en el año 1934. En el mismo, el autor especificaba los lineamientos generales a los que se orientaba la labor creativa de aquel momento a partir de una comparación de las características formales y estéticas entre la música del siglo XIX y del siglo XX. En este sentido consideraba que “[...] el arte tradicional y especialmente el subjetivo, como ha sido el arte de épocas pasadas, es una incitación para que el oyente salga de sí mismo, e ingrese en el ambiente emotivo en que se inserta la obra”,¹⁶ mientras que en la música contemporánea, el compositor “[o]frece su obra a la contemplación desinteresada del público, y exige de éste el empleo, la ejercitación de una facultad que el arte del siglo pasado había echado en el olvido: es la facultad de percibir estéticamente la obra de arte”.¹⁷

Por otra parte, encontramos los escritos de Leopoldo Hurtado para la revista *Sur* en la década de 1930: un total de cinco publicaciones que incluyen un artículo, una crítica y tres reseñas. En su reseña titulada “Las crónicas autobiográficas de Igor Stravinsky”,¹⁸ el autor se refería a esta “recepción estética” del nuevo arte: “En la

13. *Ibid.*, 20.

14. *Ibid.*

15. Leopoldo Hurtado, *Estética de la música contemporánea: curso dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores, agosto – septiembre de 1934* (Buenos Aires: Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, circa 1934).

16. *Ibid.*, 12.

17. *Ibid.*, 13.

18. Leopoldo Hurtado, “Las crónicas autobiográficas de Igor Stravinsky”, *Sur*, Año V, N° 12 (1935): 81-85.

actitud contemplativa, sólo cabe expresar juicios de este carácter: ‘Me agradan’ o ‘me desagradan’. Incluso cabe razonar sobre este agrado o desagrado, extraer de ellos un principio o esencia, y hasta tratar de elevar esa esencia a la categoría de norma. Es el fin de la estética”.¹⁹ Y añadía: “Me empeño en creer que la obra musical del futuro se apoyará, más que en una desordenada experiencia sentimental, en la aceptación lisa y llana de una fuerte vocación artística, apoyada en la técnica más segura y perfecta”.²⁰

Tal como lo expresamos anteriormente, el impacto generado a partir de la llegada de la nueva música provocó interrogantes acerca de la situación actual de la música culta a comienzos del siglo XX en Argentina. La problemática en torno al abandono de una identificación emocional con las nuevas creaciones ocasionó diversos cuestionamientos sobre el sentido y el destino de este nuevo arte. A este respecto, Leopoldo Hurtado se pronunciaba así:

En todos los órdenes de las cosas, se ha llamado crisis al paso de un sistema o norma a otro distinto, al tránsito entre un estado de organización a uno diverso, así sea en economía, en ciencia, en arte, en política. Vemos ahora con claridad que en música ha sucedido lo mismo. El tercio de siglo transcurrido nos permite dibujar, con relativa seguridad, las nuevas normas, líneas y propósitos de la música actual, de la que responde a nuestro tiempo. Cuando hablamos de la música contemporánea nos referiremos a esa música que se diferencia de la de otra época por cualidades específicas, y a la que pretende ser no sólo del presente sino que mira también hacia los años que vendrán. Y esta relativa claridad, este diseñarse algo orgánico, coherente, en la caótica y desenfadada agitación musical de pocos años atrás, es lo que nos induce a creer que la época de crisis está pasando, y que las fuerzas destructivas y constructivas desencadenadas tienden a recobrar su quicio en un sentido nuevo²¹

Ya a mediados de la década de 1930 la crisis aparejada a dicho cambio de paradigma comenzaba a disiparse, lo que le permitía a Hurtado determinar algunos de los principios que regían la música contemporánea una vez transcurrido el primer impacto a partir de su llegada. Creemos importante destacar que, en los escritos analizados en el presente trabajo, Leopoldo Hurtado no se circunscribía al campo musical argentino, sino que se refería a la música culta de Occidente en términos

19. Ibid., 82.

20. Ibid., 83.

21. Hurtado, *Estética de la música contemporánea*, 31-32.

generales. Casi la totalidad de ejemplos musicales citados correspondían a la música europea; sin embargo, podemos considerar válidas dichas apreciaciones para las nuevas tendencias musicales en Argentina ya que, en *Estética de la música contemporánea*, el autor detallaba: “... si en este libro se habla exclusivamente de la música europea, es porque creo que los principios y las normas que la rigen son válidos asimismo para la música de nuestro país”.²²

Este primer acercamiento a las ideas de Leopoldo Hurtado acerca de la modificación en la relación establecida entre la nueva música y el oyente nos habla de un interés por el aspecto social de la música, donde un cambio en su aspecto estético modifica su sentido social y la manera de vincularse con la sociedad. En los diferentes textos analizados, Hurtado remarcaba la capacidad simpática de la música del siglo XIX en contraposición con la puramente estética de las nuevas creaciones musicales, lo que no le permitía al oyente identificarse emocionalmente con ellas. Esta relevancia del aspecto sociológico de la música será una constante a lo largo de la mayoría de sus publicaciones, abordado desde diversas perspectivas.

La música de vanguardia y el elitismo

Una vez determinada la problemática estética de la nueva música, Leopoldo Hurtado, en su artículo “La música contemporánea y sus problemas”, alegaba que, “[l]a primera consecuencia que este cambio acarrea, y la más grave, es la de que el hombre-masa se desentiende de la música culta ... Una música de este carácter requiere cierto nivel de cultura artística para ser captada; hay que distinguir cuidadosamente entre lo puramente estético y lo sentimental o emocional y esa distinción no puede hacerla el hombre de la calle”.²³

La creencia de que para apreciar el nuevo arte se necesita de cierto nivel cultural, así como la categorización de “hombre-masa” u “hombre de la calle”, nos remite a los ideales elitistas expresados por el filósofo español Ortega y Gasset, quien en el año 1924 ya había advertido acerca de “la impopularidad de la nueva música”,²⁴ analizando con rigor el nuevo arte recientemente surgido desde un punto de vista sociológico. Estas ideas, expresadas en diversos artículos del diario *El Sol*, fueron luego compiladas y

22. *Ibid.*, 24.

23. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 20.

24. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Espasa Calpe, 2016), 52.

completadas bajo el título *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* en el año 1925.²⁵ Ortega y Gasset afirmaba que el rechazo del nuevo arte, no poseía relación con una cuestión de gustos individuales, sino con su incompreensión por parte de la mayoría.²⁶ Lejos de connotar peyorativamente esta “impopularidad” del nuevo arte, consideraba que era allí donde reposaba su más profundo significado, obrando “en virtud de su destino esencial”.²⁷

La influencia del pensamiento de Ortega y Gasset en Latinoamérica se generó a través de diversos diarios y revistas que se difundían y circulaban con frecuencia en dicha región:

La *Revista de Occidente* —nos dice Carpentier— fue durante años nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina. . . La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación fue inmensa²⁸

Particularmente en Argentina, el pensamiento orteguiano se difundió principalmente a través de la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo en el año 1931 y de la cual Ortega y Gasset fue uno de sus referentes más prestigiosos durante su primera etapa. Posteriormente, la neutralidad mantenida por el filósofo frente a los acontecimientos que estaban ocurriendo en España y su relación con grupos y dirigentes pro-franquistas y católicos, ocasionaron su alejamiento de dicha revista. Tal como lo relata Corrado, “[e]sto, sumado a la exaltación producida por la explícita toma de partido de *Sur* por los Aliados en 1939, provoca la ruptura de la colaboración de Ortega con la revista”.²⁹

De acuerdo con Hurtado, el elitismo se había convertido en el reparo de las manifestaciones musicales más innovadoras, mientras que la gran audiencia, ajena a estas nuevas tendencias, había emigrado hacia expresiones de carácter popular: “De allí que las preferencias musicales de este hombre [de la calle] no discurren ya por las vías

25. Ibid.

26. Ibid., 54.

27. Ibid., 52.

28. Alejo Carpentier, *El Nacional* (Caracas: 20 de octubre de 1955). Citado en Carlos Villanueva, “La problemática nacionalista en la Edad de Plata: la traslación del lenguaje identitario español a México”, en *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, eds. Elena Torres Clemente, Francisco Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa (Madrid y Granada: INAEM-Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017), 19.

29. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, 301.

de la música [cultura] sino que recaigan en la música popular, y que entre estas dos variedades de la actividad musical haya surgido un abismo que se ahonda y ensancha cada día más”.³⁰ El autor apuntaba que, en el pasado, la música culta y popular se encontraban emparentadas: reconocidos compositores académicos como Mozart, Wagner o Beethoven empleaban materiales provenientes de expresiones populares en sus obras, y esto constituía un vínculo con las audiencias más generales, “... pero ahora, el divorcio que existe entre ambas hace que el hombre-masa se vea excluido de los círculos cultos, y que no entienda ni haga nada por entender la música que esos círculos cultivan”.³¹ Este gradual distanciamiento entre lo culto y lo popular remarcaba la distinción social a la que se refería Ortega: “Así, el hombre-masa que hoy reina y domina en todos los sectores de lo social, ha perdido interés por la música culta, y el artista sabe por anticipado que permanecerá sordo a su llamado. Huérfano de apoyo en la mayoría del público, el artista debe refugiarse en lo que se ha llamado ‘minorías selectas’”.³²

La distinción de clase realizada por Ortega, según la cual existía una minoría capaz de receptar bajo preceptos estéticos la obra de arte dejando de lado todo sentimentalismo y, por otro lado, una masa incapaz de discernir tal distinción, no era considerada como un aspecto positivo por Leopoldo Hurtado, más allá de que compartía con el pensamiento orteguiano la existencia y caracterización de ambos estratos sociales. Hurtado se mostraba fuertemente influenciado por las ideas y conceptos de Ortega y Gasset, pero, a diferencia de este último, señalaba contraproducente esta “impopularidad” del nuevo arte y alegaba:

Ya en ese divorcio con el pueblo hay un gravísimo riesgo para el porvenir del arte mismo. Un arte no puede vivir abstraído a lo popular, en el buen sentido de la palabra, porque pierde su vitalidad, ese aliento humano que surge de lo profundo de la vida de todos los hombres, y se convierte en preciosidad, en cosa de vitrina o de “boudoir”.³³

Ortega y Gasset afirmaba que “lo característico del arte nuevo ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo

30. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 20.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, 21.

33. *Ibid.*, 21.

entienden y los que no lo entienden”.³⁴ Estas ideas acerca de la capacidad o incapacidad de comprensión de la música de vanguardia se difundieron, repitieron y cuestionaron ampliamente en la prensa latinoamericana, lo que generó una marcada distinción social en los espectadores de música culta. Más allá de estar a favor o en contra de las ideas propugnadas por Ortega y Gasset, nadie cuestionaba o negaba la incompreensión y posterior rechazo hacia la música de vanguardia por parte de ciertos sectores sociales. La problemática en torno a la recepción de la nueva música era un tema recurrente en las diversas publicaciones de la época que permitió abrir el debate acerca de la cuestión social de la música de vanguardia y la relación establecida entre ésta y la audiencia.

El aspecto social de la música

Hasta el momento, Leopoldo Hurtado ha reflexionado en su artículo sobre el panorama actual de la música de vanguardia a comienzos del siglo XX, poniendo de relieve diversas cuestiones. En primer lugar, se refería al cambio ocasionado en la relación entre música culta y oyente, en donde la recepción simpática propia de la música de tradición se transforma en una recepción puramente estética. Esta modificación ocasionaba una marcada distinción social según la cual la música culta quedaba reservada a una minoría selecta, mientras que el público general emigraba hacia expresiones musicales populares, distanciándose de ella. Considerando contraproducente esta situación generada alrededor del nuevo arte, el crítico se cuestionaba “¿[c]ómo hacer que la música culta actual retome contacto con el pueblo, surja de lo popular y vuelva a él, sin perder por ello las calidades que la distinguen precisamente como música culta?”.³⁵

El autor exponía diversos intentos de recuperación. El primero señalaba a las artes llamadas populistas: “como no pueden obligar a la masa a elevarse a la percepción de los puros valores estéticos, deben rebajar éstos hasta el nivel de lo popular y el resultado es, desde el punto de vista artístico, completamente anodino. Es un arte bien intencionado, pero pobre en sus resultados”.³⁶

Desde otra perspectiva, detallaba la imposición por parte del Estado:

34. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 54.

35. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 21-22.

36. *Ibid.*, 22.

Una de las particularidades de las formas últimas de gobierno que se han implantado en el mundo, ha sido la de someter la actividad artística a la coerción social. Tanto el comunismo como el fascismo, para citar los tipos extremos, han pretendido encauzar la actividad artística, hacerla servir a los fines políticos y sociales que persiguen. Pues bien, el resultado ha sido contraproducente.³⁷

Finalmente, subrayaba el fomento en materia de educación por parte del Estado como una de las opciones más apropiadas: “La actividad estatal puede concretarse a la formación de un medio musical apropiado, difundiendo la enseñanza de la música y fomentando, por todos los medios las actividades musicales cultas”.³⁸

El autor concluía que “[e]l problema más difícil que tendrán ante sí los músicos del futuro será restablecer el perdido contacto entre el pueblo y el arte superior. Para que ese contacto se restablezca, es necesario suponer capacidad en la masa para entender a los músicos cultos y la creación de obras que reúnan, en una convivencia estética, a compositores y oyentes”.³⁹

Años más tarde, en un artículo publicado en la revista *Nosotros*, Leopoldo Hurtado nuevamente se refería a la importancia de la formación de “un público apto para la comprensión de la nueva música y un cuerpo de intérpretes que esté familiarizado con ella y la difunda”.⁴⁰ El artículo dialogaba con las ideas expresadas por el compositor vienés Ernst Krenek, “serio defensor de la música novísima”,⁴¹ en su libro *Music here and now* (1939). Con respecto a la inclusión de la música de vanguardia en el sistema de educación musical Hurtado precisaba:

No es posible que la enseñanza original de la música siga ignorando a Schoenberg y continúe enseñando un sistema musical creado y perfeccionado para la comprensión de la música del siglo 18. El problema, entre nosotros, es mucho más complejo todavía porque no hemos llegado siquiera al caos; estamos en el período previo de la absoluta nada.⁴²

Resguardando la libertad necesaria del artista y sin dejar de lado el compromiso social que debía afrontar, Hurtado, en su artículo “La música contemporánea y sus

37. Ibid.

38. Ibid., 23.

39. Ibid.

40. Leopoldo Hurtado, “En defensa de la atonalidad”, *Nosotros*, 2ª época, N° 72 (1942): 324.

41. Ibid., 316.

42. Ibid., 324.

problemas”, aseveraba que era posible recuperar el vínculo entre música culta y espectador:

Ahora bien, el camino directo que yo hallo para una reconciliación entre el pueblo y el arte superior, consiste en reconstruir ese antiguo sentido social del arte. El artista deberá entender su tarea como una actividad social, que le está encomendada y que debe realizar de la manera más bella posible. El individualismo moderno ha sido fatal en este punto: ha escindido de una manera nociva al artista y su medio y ha vuelto incompatible lo que el artista debe a sí mismo y lo que debe a la comunidad. Dando absoluta prioridad al yo sobre todo orden de valores, se ha aislado orgullosamente, y ahora está pagando caras las consecuencias de este aislamiento.⁴³

Sostenía que el artista debía encontrar su puesto y función dentro de la comunidad a la que pertenecía para generar un equilibrio entre sus propios intereses y las necesidades de su propia época:

En esta forma, sin esperar a que nuevas y problemáticas condiciones sociales planteen esta cuestión en nuevos términos, imprevisibles para nosotros, podremos conseguir que el pueblo acceda paulatinamente a la comprensión de la nueva música, lograremos que el artista se reintegre a la colectividad, y no consuma sus días en una soledad angustiada y rencorosa.⁴⁴

La preocupación por la cuestión estética de la música de vanguardia y la reflexión acerca de los principios que la rigen se encuentran reflejadas en casi la totalidad de escritos de Leopoldo Hurtado y conforman uno de los principales ejes de su pensamiento. Hurtado transmitía la certeza de una separación entre música de vanguardia y público general, y la necesidad de recuperar dicho vínculo, lo que denotaba una preocupación por conservar el sentido social del arte. Sin dejar de lado la importancia de elevar el nivel cultural de la audiencia para que le permitiera la comprensión de la nueva música, las conclusiones de este artículo se dirigían en su totalidad al compositor, a quien consideraba capaz de recuperar a través de sus creaciones esta relación coartada y revertir dicha situación. La voluntad de encontrar un equilibrio entre la libertad creadora y el compromiso social del compositor nos lleva a

43. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 24.

44. *Ibid.*

percibir que Hurtado dejaba principalmente en manos de éste el destino de la música, aunque en aquel momento se tratase de algo totalmente incierto.

Las dudas acerca de los cambios que se estaban produciendo en la música tanto de parte del espectador y de la crítica como de los propios compositores generaban un enigma en torno al futuro de la música culta. En este sentido, Leopoldo Hurtado, en su reseña del libro *Music in western civilization* (1941) de Paul Henry Lang, reflexionaba unos años más tarde:

comparada esta época, toda ella de tentativas, de ensayos, con la opulenta riqueza de épocas pasadas, pareciera que la música moderna, llegado el siglo XX, se disgrega en el caos ... ¿Esto es así, realmente, o es el resultado de la proximidad de los hechos, del estar metidos nosotros mismos en la actividad viviente de la música? El historiador que estudie esta época, de aquí a un siglo, podrá valorarla a la par de las del pasado o tendrá que reconocer que estos años han sido negativos y vacíos? La primera mitad del siglo XX, ¿es uno de esos periodos huecos de los cuales el historiador debe decir: aquí no ocurrió nada importante, fueron solamente años de experimentación y de desorden; o por el contrario, han sido la génesis de una nueva y gloriosa etapa? En medio de las tremendas convulsiones sociales de esa primera mitad ¿qué papel estuvo reservado a la música?⁴⁵

Los interrogantes planteados por Leopoldo Hurtado sobre la música de vanguardia determinan su perfil como crítico y musicólogo y son aspectos que se mantendrán y profundizarán a lo largo de toda su vida.

La visión de Juan Carlos Paz en la *Revista de Arte*

Unas páginas antes, y en el mismo número de la revista, el compositor Juan Carlos Paz publicaba un artículo en el cual detallaba la labor realizada por el Grupo Renovación, al que definía como sección argentina adscrita a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Creada en el año 1923 en Londres, la SIMC:

se compone de un cierto número de Secciones Nacionales, independientes y autónomas y organizadas según sus medios y sus intereses; y cuya actividad principal debe ser la de ofrecer audiciones de música contemporánea, debiendo informar al “Boureau [*sic*] Centrale” (Londres) de la marcha de sus actividades y

45. Leopoldo Hurtado, “La música en la civilización Occidental”, *Nosotros*, 2ª época, Nº 74 (1942): 162.

de la aparición de obras interesantes producidas en el seno de cada sección nacional.⁴⁶

El Grupo Renovación, al que Paz hace referencia, fue fundado en septiembre del año 1929 por los compositores Gilardo Gilardi (1889-1963), Jacobo Ficher (1896-1978), José María Castro (1892-1964), Juan Carlos Paz (1897-1972) y Juan José Castro (1895-1968).⁴⁷ Sus objetivos buscaban estimular y fomentar la creación de la música moderna y de vanguardia, así como generar un vínculo entre la composición local y la europea.⁴⁸ En cuanto a la labor del grupo, Carredano y Eli señalan que "... se trató de dar atención preferente a la producción del país, propiciando un intercambio que contribuyese al desarrollo y consolidación de la cultura musical ...".⁴⁹ Más adelante se incorporaron Alfredo Pinto (1891-1968), Honorio Siccardi (1897-1963), Julio Perceval (1903-1963), Luis Gianneo (1897- 1968), y Washington Castro (1909-2004). La agrupación no se enmarcaba bajo una línea estética común, a excepción de una cierta inclinación general hacia el neoclasicismo, buscando siempre la innovación de técnicas y tendencias compositivas.⁵⁰

El Grupo Renovación formaba parte de la SIMC desde el año 1932, adhesión que, sumada a la incorporación de nuevos integrantes, le significó provechosos avances: "Hacia finales de 1931 el Grupo había realizado solo cuatro conciertos dobles en los que exclusivamente figuraban composiciones de los cinco miembros fundadores. Pero al salir de ese *impasse* se multiplicaron los conciertos y las obras".⁵¹

En su artículo para la *Revista de Arte* de 1936, Juan Carlos Paz realizaba un recorrido detallado por las recientes creaciones de algunos de los compositores integrantes del Grupo (Carlos Zozaya,⁵² Honorio Siccardi, Jacobo Ficher, José María Castro, Luis Gianneo, y él mismo), al tiempo que informaba de las diversas actividades

46. Juan Carlos Paz, "La Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Buenos Aires y el 'Grupo Renovación'", *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11 (1936): 6.

47. Debido a que existen divergencias tanto en las fechas de nacimiento como en los años de composición de las obras de los compositores del Grupo Renovación, nuestra investigación tomará las fechas consignadas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

48. Carredano y Eli, "La música en Hispanoamérica en el siglo XX", 180.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, 182.

52. En este artículo, Juan Carlos Paz integró a Carlos Zozaya (1893-1951, mexicano residente en Argentina desde la década de 1930) junto al resto de los miembros del Grupo Renovación; sin embargo, nunca fue integrante del Grupo, aunque sí se mantuvo cercano a él (razones correctamente explicitadas en Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Educa, 1999), 83-85).

y actuaciones realizadas en pos de la difusión de “todas las escuelas y tendencias”⁵³ de la música contemporánea. El artículo buscaba difundir la labor del Grupo haciendo hincapié en su carácter pionero en Argentina y sus estrechas relaciones con el exterior.

Creemos pertinente subrayar algunas reflexiones realizadas por Juan Carlos Paz en ese texto. Luego de remarcar la acción de la SIMC, el compositor sostenía que:

[1]la música considerada anormal en 1922 es perfectamente lógica y comprensible para nosotros. La hostilidad a la nueva música continúa, y ello da idea de la importancia de la misión que los “pionners” [*sic*] de la Sociedad Internacional se han impuesto en todos los países donde haya una Sección afiliada.⁵⁴

Además de la promoción de la música contemporánea, se evidenciaba que otra de las metas de la SIMC (que el Grupo Renovación tomaba como modelo y traducía a su propia realidad) consistía en revertir esta hostilidad generada hacia la nueva música. De esta manera se destacaba, en primera instancia, la existencia de un rechazo hacia las nuevas corrientes musicales, así como una marcada distinción social entre un público general que la consideraba “anormal” y una minoría para la que esta música era totalmente “lógica y comprensible”. Estas ideas concuerdan con lo anteriormente establecido por Leopoldo Hurtado, quien precisaba la existencia de un distanciamiento entre la música contemporánea y el espectador ocasionado por el abandono de su capacidad empática.

Otra de las ideas planteadas por Juan Carlos Paz señalaba la postura estética adoptada por el Grupo Renovación:

Por “música de problemas” entendemos aquélla en que el sujeto emocional no es quien origina los medios adaptables a su expresión, subordinándolos a sus exigencias, (como en los románticos y los impresionistas), sino la que procede justamente a la inversa, como un canon espejo: que hace que el planteamiento, desenvolvimiento y solución de un problema musical, originen o logren el estado emocional, que será abstracto, naturalmente, y por ello desligado de toda realidad inmediata ... Entendemos, también, que el compositor es quien deba crearse “sus” problemas sin tener que recurrir a los de los demás, bajo pretexto de demostrar, en

53. Paz, “La Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Buenos Aires y el ‘Grupo Renovación’”, 11.

54. *Ibid.*, 7.

sucesivos “retornos”, lo que podría hacerse con el estilo de tal o cual artista del pasado.⁵⁵

Aquí resulta interesante el uso de la denominación “música de problemas” para referirse a la música contemporánea, más aún si recordamos que en el mismo número de la revista Leopoldo Hurtado titulaba su artículo “La música contemporánea y sus problemas”. Mientras que Juan Carlos Paz afirmaba que “el compositor es quien debe crearse ‘sus’ problemas”, considerando tan solo la relación establecida entre el compositor y su obra, Hurtado analizaba los problemas de la música contemporánea, poniendo de relieve las consecuencias sociales aparejadas con dicho cambio de paradigma. Juan Carlos Paz llamaba “música de problemas” a aquella en la que el estado emocional derivaba de su aspecto intelectual, formal y estructural, a la vez que generaba una diferencia con la música de la tradición en la que el sujeto emocional, es decir, el compositor, adaptaba y subordinaba los medios formales al servicio de su propia meta expresiva. Hurtado señalaba la misma idea, pero desde la perspectiva del público, quien debía adoptar una actitud receptiva estética y crítica dejando de lado el vínculo simpático y emotivo. De acuerdo con lo expresado por Juan Carlos Paz en su artículo, la búsqueda e innovación estética (a diferencia de Hurtado, quien proponía “la creación de obras que reúnan, en una conveniencia estética, a compositores y oyentes”)⁵⁶ no incluía al receptor, sino que se centraba en una postura formalista según la cual lo que primaba era la obra de arte.

Este característico formalismo que habían adoptado las nuevas tendencias musicales a partir del siglo XX ya había sido precisado por Leopoldo Hurtado en su libro *Estética de la música contemporánea*. En el mismo, el autor sostenía que, en el siglo XIX, los elementos expresivos de la música habían trascendido a los puramente formales lo que, inclusive, había llevado a los compositores a revelarse contra la forma por no poder ésta contener las necesidades expresivas del lenguaje romántico.⁵⁷ Por el contrario, el autor manifestaba que “objetividad” era la palabra más adecuada para definir la nueva modalidad musical en su contemporaneidad:

55. Ibid., 10.

56. Hurtado, “La música contemporánea y sus problemas”, 23.

57. Hurtado, *Estética de la música contemporánea*, 58-59.

Consideramos la objetividad como la tendencia de la música a valer por sí misma, a deducir todos sus valores exclusivamente de las relaciones y combinaciones entre los diversos elementos sonoros, sin referencia a ningún otro factor o elemento extramusical. La obra musical objetiva es la que pretende autonomía, existencia *per se*, la que se ofrece a nuestra contemplación estética como un todo concluso, como un objeto que capta nuestra atención, pero con el cual no nos identificamos.⁵⁸

Esta idea de objetividad será complementada por el autor algunos años más tarde en su libro *Espacio y tiempo en el arte actual* publicado en el año 1941.⁵⁹ En el mismo, Hurtado precisaba que la contemplación estética del arte contemporáneo se conformaba de dos momentos: “por un lado, lo que nos es dado inmediatamente en la experiencia estética; por otro, la intencionalidad del dato estético, en su referencia a cosas, seres, episodios, etcétera, que actúan en el campo del sentimiento”.⁶⁰ Este primer momento, en el que el receptor “invalida o suspende toda consideración intencional, toda toma de posición con respecto al contenido o referencia que trascienda a la obra misma”,⁶¹ se corresponde a lo anteriormente desarrollado por Hurtado respecto al predominio del aspecto formal despojado de toda significación extramusical del arte contemporáneo y a la necesidad de una actitud puramente crítica por parte del espectador. Sin embargo, Hurtado añadía que, una vez transcurrido este primer momento, iniciaba un segundo paso “... hacia los modos de intención o representación que contengan esas formas, es decir, entrar en el otro momento de la captación estética, que consistiría en trascender la pura emoción formal, yendo hacia zonas adyacentes, ya extra estéticas, pero concomitantes y necesarias al objeto artístico”.⁶² Aunque esta idea merece un estudio detallado y escapa a las dimensiones del presente artículo, consideramos fundamental enunciar esta variante en el pensamiento estético del autor desarrollada durante las ediciones de ambos escritos incluidos en el periodo propuesto en nuestro trabajo.

En conclusión, muchas de las ideas en torno a la nueva música plasmadas por Leopoldo Hurtado en sus escritos coinciden con la visión presentada por Juan Carlos Paz en su artículo. La existencia de cierta hostilidad hacia la nueva música y su característico formalismo y la distinción entre un público general y otro minoritario son

58. *Ibid.*, 56.

59. Leopoldo Hurtado, *Espacio y tiempo en el arte actual* (Buenos Aires: Editorial Losada S. A, 1941).

60. *Ibid.*, 10.

61. *Ibid.*, 17.

62. *Ibid.*

algunas de las temáticas en las que concuerdan ambos pensadores pero sobre las que adoptan diferentes perspectivas: mientras que Hurtado se centraba en la posición del receptor y en lo que éste le demandaba a la nueva música, Paz tomaba como eje principal la relación entre la obra musical y el compositor.

Finalmente, Gilardi, Juan José Castro, Perceval y Pinto se alejaron del Grupo Renovación en el año 1933 y continuaron su labor creativa fuera de él. Por su parte, Juan Carlos Paz se separó del grupo en el año 1937 por divergencias de índole estética, consecuencia de su determinante adopción del dodecafonismo como sistema compositivo.⁶³ Poco después inauguró los llamados Conciertos de la Nueva Música, que finalmente conformarían la Agrupación Nueva Música en el año 1944, una entidad que "amplió la labor de creación y divulgación en el medio argentino introduciendo el atonalismo, el dodecafonismo, la escritura atemática, la técnica serial y, posteriormente, la música electrónica".⁶⁴

Conclusiones

En primer lugar, concluimos en que Leopoldo Hurtado afirmaba la existencia de un distanciamiento entre la llamada música contemporánea y el oyente a partir de la crisis de la tonalidad y el surgimiento de las nuevas tendencias musicales en Argentina a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. En futuras investigaciones será necesario determinar: ¿A qué se debía la certeza por parte de Hurtado de la separación entre música de vanguardia y público general?, ¿cuáles fueron los acontecimientos que, en pleno año 1936, llevaron a Hurtado a establecer la presente problemática? Más allá de que Hurtado sostuviera que sus reflexiones en torno a la música culta europea eran válidas para la realidad argentina, es necesario preguntarnos: ¿es posible dotar a este dilema de un contexto propiamente latinoamericano?

63. Carredano y Eli, "La música en Hispanoamérica en el siglo XX", 183. Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil señalan que la separación de Juan Carlos Paz no se debió a un único motivo sino a una sumatoria de eventos que lo llevaron a abandonar el grupo, entre los que detallan, además de las divergencias estéticas, razones personales y discrepancias internas entre sus integrantes. A partir del análisis de la correspondencia entre Francisco Curt Lange y Paz, las musicólogas complementan las investigaciones realizadas por García Muñoz (1989), Scarabino (1999) y Corrado (2012) respecto al debate en torno a la salida de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación. En palabras de las autoras: "La correspondencia entre Curt Lange y Paz nos revela una visión diferente de los hechos, no diametralmente opuesta, sino complementaria con la versión naturalizada en la historia de la vida de Paz". Para acceder al análisis completo véase Ana Cláudia de Assis y Susana Castro Gil, "Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange: Los entramados de una correspondencia (1933-1969)", en *Recorridos: Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, comp. Omar Corrado (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2019), 139-142.

64. Ibid.

A partir de la formación del oyente y de un cambio en la actitud creativa de los compositores, Hurtado consideraba posible recuperar el vínculo entre música culta y público general; esta idea era definida por el autor como la función o el sentido social de la música, que cumple un determinado papel en la sociedad. Independientemente de la renovación técnica y lingüística experimentada por la nueva música, para Leopoldo Hurtado la dimensión social era un aspecto común a todas las corrientes musicales y a todos los tiempos. En este aspecto, el crítico disentía de las posturas más radicalizadas, ya que, más allá de la técnica compositiva utilizada, según Hurtado la música no debía prescindir de su vínculo con la sociedad. El gran enigma para Leopoldo Hurtado, que dejaba principalmente en manos de los compositores, era de qué manera una música que precisa de una actitud crítico-estética —y que requiere cierto nivel intelectual para ser comprendida— es capaz de conservar su sentido social. Las dudas del autor acerca del destino de la nueva música —en definitiva, el autor se cuestionaba sobre la validez de dicho cambio de paradigma— guardan relación con la carencia de un vínculo con la sociedad y la falta de reconocimiento del espectador en dicha música. Muchos de sus escritos plantean este dilema y probablemente se haya tratado de una inquietud surgida a partir de su propia experiencia estética como receptor de música contemporánea. Este aspecto constituye el eje transversal de todo el pensamiento hurtadiano, en donde la existencia de un vínculo entre compositor, obra y espectador en un tiempo y espacio determinados conforman el fundamento de la propia experiencia estética.

Por otra parte, podemos establecer algunas diferencias entre las ideas de Leopoldo Hurtado y Juan Carlos Paz. Mientras que el primero centraba su pensamiento en el aspecto social de la música y su relación con el oyente, el segundo nucleaba su postura en la relación entre el compositor y la obra de arte, dejando de lado el aspecto receptivo. A pesar de que ambos coincidían conceptualmente en los lineamientos que caracterizaban a la nueva música, diferían respecto a su sentido y función social y a la relación establecida con el oyente.

Finalmente, encontramos algunas variantes en las reflexiones de Leopoldo Hurtado dentro del periodo comprendido en el presente trabajo. En *Estética de la música contemporánea* Hurtado subrayaba que, en plena década de 1930, ya era posible vislumbrar con cierta claridad el sentido del nuevo arte una vez atravesada la crisis ocasionada a partir de la ruptura de la tonalidad. Sin embargo, en la revista *Nosotros* del año 1942, el autor nuevamente expresaba su preocupación acerca del destino incierto de las nuevas tendencias musicales de la época y la validez de dicho cambio de paradigma.

Por otra parte, consideramos importante destacar que la idea de una recepción puramente crítica y estética de la nueva música, presentada a mediados de 1930 en su artículo “La música contemporánea y sus problemas” y en su escrito *Estética de la música contemporánea*, será complementada, algunos años más tarde, en *Espacio y tiempo en el arte actual* en donde el autor añade el aspecto significativo e intencional de dicha contemplación estética que, inclusive, actúa en el campo de lo extra-musical. Esto refleja una constante revisión y autorreflexión por parte de Leopoldo Hurtado de sus propias ideas, lo que permitió al autor profundizar y enriquecer su postura sobre el aspecto social y estético de la nueva música.

Bibliografía

- Carredano, Consuelo y Eli, Victoria. “La música en Hispanoamérica en el siglo XX”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 8, dir. Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- De Assis, Ana Cláudia y Castro Gil, Susana. “Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange: Los entramados de una correspondencia (1933-1969)”. En *Recorridos: Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, comp. Omar Corrado, 119-157. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2019.
- Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Donozo, Leandro. “Once conclusiones provisionarias sobre las revistas de música”. En *Dar la nota: El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, dir. Silvina Luz Mansilla, 16-17. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012.
- García Muñoz, Carmen. “Hurtado, Leopoldo”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, Vol. 6, 373-374. Madrid: SGAE, 2000.
- Scarabino, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Educa, 1999.
- Villanueva, Carlos. “La problemática nacionalista en la Edad de Plata: la traslación del lenguaje identitario español a México”. En *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, ed. Elena Torres Clemente, Francisco Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa, 17-46. Madrid y Granada: INAEM-Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017.

Fuentes

- [Comité Editorial]. “Cultura artística”. *Revista de Arte*, Vol. 1, Nº 1 (1934): 1.
- Hurtado, Leopoldo. *Estética de la música contemporánea: curso dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores, agosto – septiembre de 1934*. Buenos Aires:

Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, circa 1934.

———. “Las crónicas autobiográficas de Igor Stravinsky”. *Sur*, Año V, N° 12 (1935): 81-85.

———. “La música contemporánea y sus problemas”. *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11 (1936): 19-24.

———. “La música contemporánea y sus problemas (continuación)”. *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 12 (1936): 25-37.

———. *Espacio y tiempo en el arte actual*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A., 1941.

“En defensa de la atonalidad”. *Nosotros*, 2ª época, N° 72 (1942): 316-324.

———. “La música en la civilización Occidental”. *Nosotros*, 2ª época, N° 74 (1942): 155-162.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2016.

Paz, Juan Carlos. “La Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Buenos Aires y el ‘Grupo Renovación’”. *Revista de Arte*, Vol. 2, N° 11 (1936): 6-12.