

Omar Corrado. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet musical. ISBN 978-987-22664-8-6. 373 pp.

En el entramado del arte y la cultura argentinos se destaca una posición caracterizada por el ejercicio de un acentuado cosmopolitismo. Ese cosmopolitismo, examinado de cerca, revela matices o transformaciones, materiales y de sentido, debidos a la distancia y a los complejos procesos de recepción que ella implica. La música está generalmente ausente como fuente y objeto de consideración en los estudios sobre la configuración histórica de la cultura local. Esto puede deberse a su opacidad material, pero también a una dificultad de la propia historiografía de la música para trascender esa especificidad y, sin desconocerla, ofrecerla al diálogo con los estudios de la cultura argentina en su conjunto.

*Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940* se sitúa precisamente en la articulación entre la historia de la música y la historia cultural<sup>1</sup>. El libro se centra en los diferentes aspectos que configuran la modernidad musical, tal como se define y se instala en una cultura atravesada por tensiones estéticas y políticas, que se reflejan en el plano de la crítica, la acción institucional, la recepción de otras músicas y la misma producción musical. Esta diversidad demanda así una pluralidad de perspectivas y métodos: el autor se vale de la historia de formaciones culturales, la reconstrucción de los debates estéticos, la historia institucional, los estudios de recepción, el análisis musical, entre otros. Son diversas también las escalas: mientras que algunos capítulos recorren diacrónicamente el período, otros se concentran en acontecimientos que condensan a veces en unos pocos días el núcleo del debate estético y cultural contemporáneo. *Música y modernidad en Buenos Aires*, escribe Corrado, no tiene la

intención de restituir una ilusoria continuidad histórica ni una recuperación de los acontecimientos por una narrativa lisa y unidireccional [...] Por el contrario, la opción es la de los cortes oblicuos, la interrogación a una colección heterogénea de objetos, el abordaje de fuentes de diversa naturaleza" (14).

Los problemas terminológicos, ligados a la definición de conceptos como modernismo o vanguardia, están tratados a partir de una posición funcionalista (y nominalista): "El uso de uno u otro concepto ha sido evaluado [...] en relación con la variable en juego en cada momento" (13). La misma posición se aplica a la definición de los géneros y límites temporales del período tratado: su unidad "... está dada por la presencia constante de los agentes culturales, la entidad de los problemas discutidos y las respuestas creativas aportadas por la música misma" (13).

El libro comienza con un registro de los debates sobre la modernidad

---

<sup>1</sup> En tal sentido ofrece una respuesta práctica al dilema planteado por Carl Dahlhaus entre estas dos perspectivas historiográficas (Cf. Dahlhaus 1997: 29-44).

musical en las revistas culturales y musicales de los años '20. Esa apertura, que ingresa a la modernidad a partir del procesamiento que se hizo de ella en su propio tiempo, es consistente, en el plano de la arquitectura del libro, con un atributo del objeto: su distancia, su condición autorreflexiva. El musicólogo, advierte Corrado, observa un fenómeno "en el que ya existen relieves, jerarquías, omisiones selectivas desplegadas en la textualidad de la época: son entonces las prácticas artísticas y discursivas el objeto del análisis" (14). El capítulo se ocupa así de las revistas no sólo por su valor como documento de la actividad musical, sino también como escenario de las discusiones que cohesionan y diferencian a los grupos estéticos e ideológicos "que acceden a la visibilidad pública y dirimen en ese espacio sus diferencias" (21). La conocida disputa entre los grupos de Florida y Boedo, ampliamente estudiada en sus aspectos literarios, estéticos y pictóricos, revela, considerada en sus aspectos musicales, interesantes matices. Así, el interés y la valoración positiva del tango y de la música popular en general en *Martín Fierro* se contraponen con la hostilidad con la que es tratado en las publicaciones del grupo de Boedo. A estos escritores,

las expresiones populares les resultan, por un lado, incomparablemente banales en relación con ese patrimonio [cultural prestigioso, monopolizado por la burguesía] que intentan democratizar y, por otro, peligrosamente distractivas e invasoras tanto por sus contenidos morales como, y sobre todo, por el poder de la industria que las impulsa (42).

Por su parte, su opción por el realismo, que podría haberlos llevado a una identificación con el verismo italiano, no tuvo sin embargo lugar debido a su rechazo del elitismo social encarnado en la ópera misma como espectáculo. Boedo optó en cambio por una apología del legado decimonónico germano, concebido desde la perspectiva de una historiografía documental, explicativa de lo estético por lo biográfico, en la que las

ideas de lucha, esfuerzo, superación –que [se] encuentran asimismo en las exégesis disponibles de compositores como Beethoven o Wagner– refuerzan un paradigma útil para la formación militante de los sectores a los que se dirige (42).

Una consideración primordialmente social rige así las adscripciones musicales de Boedo. Esto da lugar por su parte a la dificultad para encuadrar los escritos de Juan Carlos Paz en esta disputa. Su ideario anarquista lo acerca a Boedo, pero su consideración fundamentalmente material de la música, basada en principios renovadores, lo aproxima en cambio a las posiciones de Florida. Sin embargo,

el estilo de sus intervenciones públicas y posiblemente la extracción social de algunos de sus sostenedores más visibles son obstáculos

para cualquier alianza. El músico se solidariza así, tácitamente, con la oposición franca que el núcleo central de las publicaciones anarquistas declara al elitismo y el desinterés social de los martinfierristas (52).

Un último actor termina de complicar la representación corriente del debate cultural de este tiempo: los compositores nacionalistas, cuestionados a la vez por Florida y Boedo, por razones y con argumentos distintos.

Al igual que con el análisis de las prácticas discursivas, los repertorios se reconstituyen a partir de su circulación social. “Una sala polifónica: Amigos del Arte” se detiene en un escenario particularmente pluralista entre aquellos en los cuales tienen lugar las prácticas musicales. Corrado registra los actores e instituciones que se vincularon con la asociación Amigos del Arte, los intérpretes que actuaron en su sala y los repertorios que se pudieron escuchar allí, los cuales revelan

articulaciones no siempre visibles entre distintos universos musicales que sonaban en Buenos Aires, redes de relaciones entre agentes de ámbitos diferentes, consumos más diversificados de lo que se supone en la alta sociedad porteña y, sobre todo, una concepción abarcativa de la acción cultural (111).

La asociación se constituye como un espacio

abierto, ecuménico, puesto a disposición de manifestaciones culturales de sectores que pueden coincidir u oponerse en las ideas, las acciones, las tomas de posición públicas. [...] Coexistieron actividades de sociedades y agrupaciones de distinto origen, constitución, propósitos y programas estéticos, algunas de las cuales ajustan en las publicaciones de la época, a veces duramente, sus diferencias (112).

Se trata, concluye Corrado, de un laboratorio de la modernidad, en el cual las

ideas se proyectaron de una disciplina a otra; su interacción, contacto, confrontación e influjo recíproco modelaron una cierta estructura de la sensibilidad en un vasto sector intelectual del momento (113).

“Beethoven y la ‘nueva sensibilidad’. Notas sobre un aniversario (1927)” es el primero de una serie de capítulos que hacen foco en acontecimientos que reflejan el estado del campo cultural como un fotograma. El centenario de la muerte de Beethoven

activó y colocó en el espacio del debate público núcleos estéticos e ideológicos en plena efervescencia. Los actos, programas y

discursos ponen al descubierto las concepciones sobre cánones en conflicto, sobre la historicidad o intemporalidad de las obras, el valor y el sentido de lo nuevo, las inscripciones nacionales, el lugar de lo religioso, la autonomía estructural o la referencialidad de las obras musicales, la incidencia y comprensibilidad de lo biográfico en ellas, las marcas sociopolíticas y sus consecuencias para la actualidad. “Beethoven” actúa entonces como continente que se ocupa con contenidos variables, en torno del cual cada sector marca el territorio en el que pretende situarse en el sistema cultural porteño de la época (133).

De forma análoga, el capítulo séptimo se detiene en la realización en 1934 del XXXIIdo. Congreso Eucarístico Internacional, en el que “un diseño musical funcional ultraconservador contribuyó a la monumentalidad del evento y a la consolidación de sus núcleos ideológicos centrales” (15). Corrado repasa el marco histórico y político en el que tuvo lugar, los ideogramas que puso en circulación, los músicos que participaron en diferentes instancias del evento, los repertorios seleccionados, los actos y espectáculos que lo acompañaron y sus repercusiones. El acontecimiento permite representar en forma concentrada los atributos fundamentales de la contraparte ideológica y estética del programa modernizador.

Otra ocasión para el corte sincrónico lo ofrece la visita de Igor Stravinsky a Argentina, tratada en el noveno capítulo, “Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936”. Su llegada está precedida por enormes expectativas; su estadía fue inusualmente cubierta por la prensa y sus declaraciones políticas convulsionaron a la sociedad por los debates públicos que ocasionaron. Una vez más, el acontecimiento opera como catalizador de las disputas estéticas y políticas que atraviesan el período. No obstante, observa Corrado,

ajenos al debate ideológico, los compositores argentinos reflexionan sobre la producción stravinskyana únicamente desde el punto de vista del lenguaje. La interrogan con vistas a solucionar sus propios dilemas musicales locales y la contradicción neoclásica entre progreso e historia (292).

Así como muchos de los capítulos se ocupan de formaciones culturales, otros consideran la acción de figuras individuales. Es el caso de “Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad”. El capítulo comienza con una revisión del estilo de mecenazgo que adopta la escritora, que se referencia en mecenas francesas y estadounidenses, pero de las cuales se distingue por su idea de articularlo con los ámbitos públicos: Ocampo

favorece la venida de intérpretes y facilita su estadía, apunala instituciones, consigue subsidios y publica artículos musicales en su revista, con el objetivo concreto de instalar la producción y el

debate musicales contemporáneos en el espacio público de una modernidad en construcción (139).

Otro segmento está dedicado a su gestión como protectora de la Asociación del Profesorado Orquestal y de su director, Ernest Ansermet, quien se volvería una figura influyente en la configuración de una nueva sensibilidad musical entre las audiencias porteñas. Corrado revisa luego su actuación como recitante en 1925 en *Le Roi David* de Honegger, y en *Perséphone* de Stravinsky, en 1936. La primera, en particular, representa “un acto consagratorio por el que [Victoria Ocampo] ingresa en la práctica musical misma ligada a la introducción de la modernidad en Buenos Aires ...” (144). Un cuarto apartado, dedicado tanto a los escritos sobre música aparecidos en la revista *Sur*, como a aquellos escritos por Ocampo en general, ofrece al autor la ocasión de establecer una tipología de la crítica musical de la época:

Habría allí [...] tres categorías de críticos que coexisten: la de los compositores, la de los musicógrafos [y la de] los personajes “de la cultura”, que, generalmente desde sus competencias literarias, transitan distintas disciplinas artísticas, entre ellas, en algunos momentos, la música. En un territorio que todavía arrastra el problema de la especificidad profesional ya resuelta en otros ámbitos se acepta la idea de que los intelectuales y críticos pueden circular por los distintos espacios de las artes, incluida la música, sin necesidad de una formación técnica especializada (150-151).

El quinto capítulo, “ ‘Vanguardistas’ en el Colón (1933)”, vuelve sobre los actores y posiciones estéticas en disputa considerados anteriormente, pero desde la perspectiva ahora de la historia institucional. Se trata acá de la breve y malograda gestión, al frente del Teatro Colón, de un directorio integrado por Victoria Ocampo y Alberto Prebisch, y la dirección general de Juan José Castro. Lo singular del caso, señala Corrado, reside en el nombramiento, en el contexto de la “década infame”,

de conocidos intelectuales y artistas provenientes del campo de la modernidad [...] en un espacio simbólico de tal significación, dominado hasta entonces por funcionarios y representantes de las instituciones musicales más conservadoras, como la Sociedad Nacional de Música y el Conservatorio Nacional (163).

“La tensión entre estos dos sectores del campo musical del momento conforma una trama sutil pero evidente que articula parte de los conflictos de la gestión” (166). La lupa aplicada a estas vicisitudes destaca los aspectos materiales e institucionales de la disputa estética.

El sexto capítulo, “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930”, dilucida

el sentido que el neoclasicismo tuvo para los compositores argentinos en la década de 1930, según se manifiesta en la recepción verbal, y, sobre todo, en las obras musicales mismas, es decir, a partir de la 'recepción compositiva implícita' (178)<sup>2</sup>.

El término neoclasicismo está empleado en un sentido amplio, incluyente de sus aspectos más consensuados, y considerando

una triple dimensión que lo articula: las técnicas compositivas, los proyectos estéticos e ideológicos en que se encarnan y los contextos de producción y recepción que contribuyen a la construcción de sus significados (178).

A la extensión y complejidad de este segmento de *Música y modernidad en Buenos Aires* conviene una consideración independiente de cada uno de sus apartados. El primero se ocupa de la introducción del repertorio neoclásico en la escena porteña, que se debe a la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal y fundamentalmente a Ansermet. La definición del neoclasicismo que manejan los actores locales manifiesta dificultades similares a las que se reconocen en Europa. Su recepción se establece

en tres direcciones fundamentales: 1. la referencia a materiales, técnicas y formas constructivas del pasado no inmediato, a través de la lente neoclásica; 2. la utilización de procedimientos de escritura provenientes de las músicas neoclásicas contemporáneas a una materia compositiva menos connotada, más independiente del referente histórico; 3. el empleo de los mismos aplicados al tratamiento de materiales provenientes del folclore o de las músicas populares contemporáneas, incluidas las locales (182).

El siguiente apartado revisa y ejemplifica las técnicas y procedimientos habituales en la música de compositores del Grupo Renovación como Luis Gianneo, José María Castro, Juan Carlos Paz, Honorio Siccardi, Juan José Castro, Jacobo Ficher y Julio Perceval. Éstos incluyen aspectos ligados a la forma, el diseño de las frases, la configuración del ritmo, de la textura, la escalística, la tonalidad, la dinámica, la instrumentación y el timbre en general, el empleo de la cita, la referencia a músicas populares y el cultivo de piezas infantiles. En estos últimos casos, observa Corrado,

se refuerza la voluntad de objetividad, el distanciamiento puesto en práctica para la construcción de un lenguaje no mimético, autoreflexivo, que pone en escena la "objetualidad" y la técnica compositiva por sobre la ilusión realista, evocativa o sentimental (203).

<sup>2</sup> Corrado adopta críticamente el modelo sociológico de recepción musical propuesto por Martin Zenck (1980: 253-279).

Pero el apartado no se limita a esta sistematización de procedimientos sino que señala asimismo las ausencias, los elementos característicos del neoclasicismo europeo que no se registran en nuestro país. Estas ausencias, que en conjunto ilustran lo selectivo de la recepción del neoclasicismo que se operó por parte de los compositores argentinos, son objeto de interesantes interpretaciones. Así, el desinterés por la reconstitución o reinterpretación de obras del pasado se explica por la falta de motivaciones para restaurar una tradición conmocionada por rupturas vanguardistas que no habían tenido lugar en nuestro contexto.

Lo “clásico” argentino de esos años fue, en todo caso, la reproducción académica de modelos históricos de sonata, supuesta o pretendidamente adheridos a una continuidad histórica indiferente a la fractura vanguardística (204).

No se registra tampoco una preferencia por géneros frecuentes en el neoclasicismo europeo como la cantata o el oratorio. Por una parte, porque la “...monumentalidad intrínseca de estos géneros resultaba contradictoria con el afán antirretórico y de síntesis que manifiestan las obras de estos músicos...” (205). Éstos, por otra parte,

son indiferentes, en estos años, no sólo a la ópera, sino a otros géneros practicados por la generación argentina previa, como el poema sinfónico, de clara filiación literaria romántica, y también, salvo excepciones [...], a la sinfonía, en cuyos cauces decimonónicos produjo Alberto Williams sus nueve. En el conflicto genérico se expresan otros que comprometen no sólo cuestiones estéticas y conceptuales, sino de posicionamiento en el campo cultural de la época (205-206).

Por último, la ausencia de obras de inspiración helénica, de remisiones a la música de *café-concert*, el *music-hall* o de circo, y del empleo de la parodia

tienen en común el hecho de que en la Europa latina esas características se construyen como oposición al prestigio de la gran tradición musical alemana del siglo XIX [...]. Si bien los compositores argentinos asimilan el antirromanticismo característico de los años 20, no hay razones para reproducir aquí una posición tan encarnizada: el frente interno ofrece otros blancos –el conservadurismo de la academia, el nacionalismo “romántico”– a los que enfrentar con las obras y la crítica (210-211).

El capítulo termina con una consideración de la especificidad de sentido que asumió el neoclasicismo en el contexto local, respecto del contexto latinoamericano y europeo.

Contrariamente a numerosos *topoi* de recepción [...] el neoclasicismo no fue considerado en Argentina como reacción, ni en el plano estético ni en el político. Asumió en cambio un valor de progreso [...] Más aun: fue uno de los modos predominantes en que se expresó la modernidad en la producción musical local (218).

Así como las significaciones estéticas están determinadas por factores contextuales, también lo están sus efectos en la concatenación histórica: si bien el trabajo se ocupa de la música del Grupo Renovación en los años 30,

la persistencia del neoclasicismo puede verificarse en la obra de músicos argentinos de las generaciones siguientes [...] La música de Ginastera, asociada con frecuencia y de manera genérica al nacionalismo, encuentra en realizaciones de los compositores aquí estudiados, y no en Williams o Aguirre, su referente más inmediato y revelador. Los fugados y *cantabiles* neobarrocos de Piazzolla podrían asimismo pensarse no sólo como consecuencia de la enseñanza de Nadia Boulanger, sino también a partir del recorrido que estos procedimientos habían estado cumpliendo en la música argentina desde por lo menos veinte años antes (223).

En “Viena en Buenos Aires: la otra vanguardia”, un estudio de la recepción se aplica a la otra vertiente de la modernidad: la segunda Escuela de Viena. El capítulo exhibe una detallada cronología de la circulación de las obras de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern en el ámbito porteño; revisa las críticas que suscitaron; estudia la difusión que hicieron de esta orientación estética Juan Carlos Paz, Leopoldo Hurtado, Francisco Curt Lange y Paul Walter Jacob. Se reconstruye también la historia personal de emigrados austríacos y alemanes como el mismo Jacob, las pianistas Rita Kurzman y Sofía Knoll, el musicólogo Erwin Leuchter, el director Erich Kleiber, algunos de ellos colaboradores de los propios fundadores de esta Escuela. El capítulo culmina con una presentación de la producción dodecafónica de Paz en el período y de las críticas de las que fue objeto<sup>3</sup>. Esta revisión muestra, comparada con la introducción del repertorio neoclásico, el bajo impacto de la incorporación de la música de Schönberg y sus discípulos, el desfase entre las fechas de creación de las obras y su estreno local y lo marginal de los espacios en que tuvieron lugar. Estas características del contexto de recepción de esta música, concluye Corrado, “fueron factores que contribuyeron a marcar la particularidad de las soluciones atonales y dodecafónicas argentinas de la época” (284).

El décimo y último capítulo, “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”, reconstruye el entramado que permite visualizar las complejas relaciones entre música y política.

<sup>3</sup> La figura de Paz y su música en particular son objeto de un estudio pormenorizado en otro trabajo del autor (Corrado 2010).

Difícilmente podría individualizarse [...] a la música culta [argentina] participando explícitamente de una estetización de la política ni de una politización de la estética, según los conceptos benjaminianos, ni en la doble función de la música comprometida definida por Dahlhaus [1972] (297).

Por eso el problema se aborda a partir de instrumentos particulares. Uno de ellos es el registro de las actitudes y posicionamientos de los compositores frente a acontecimientos internacionales como la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial. “El campo cultural argentino no sólo se conmociona y toma partido por las facciones en conflicto, sino que lee la propia realidad del país a partir de ellos” (299). Corrado releva asimismo las amistades de los músicos porteños, reflejadas a veces en colaboraciones artísticas, la solidaridad con músicos exiliados por la persecución nazi, la actividad que estos llevaron a cabo en Buenos Aires y su impacto sobre el campo musical contemporáneo<sup>4</sup>. El capítulo revisa asimismo los hechos políticos internos, extendiéndose hasta las vísperas del gobierno de Perón, y concluye con una lectura de los aspectos políticos e ideológicos asociados al debate entre nacionalismo y universalismo.

En síntesis, *Música y modernidad en Buenos Aires* ofrece un argumento persuasivo para la idea de que los significados estéticos son móviles y están contextualmente determinados. La misma construcción agonal de la narrativa, que alterna fluidamente la caracterización de la modernidad musical con la consideración de sus oponentes estéticos, pone de manifiesto las tensiones que atraviesan el campo musical porteño en esos años. No puede dejar de señalarse, por último, la exhaustividad del archivo, cuya amplitud depara hallazgos inesperados. Las fuentes enlazan el libro con otros libros, los libros leídos y otros no escritos todavía, sugeridos y alentados.

Si la contribución de este libro al conocimiento de la modernidad estética local es en sí misma inestimable, su valor se extiende sobre lo metodológico. El pluralismo aplicado al análisis de los aspectos estéticos, culturales, compositivos y de recepción musical, así como la articulación de la interpretación con el archivo, hacen de *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940* un modelo para la historiografía de la música argentina.

## Bibliografía

Corrado, Omar

---

<sup>4</sup> Que se extiende hasta nuestros días. Basta recordar que Leuchter sería maestro de Sergio Hualpa, cuya original conceptualización de la armonía tonal no tiene equivalente, hasta donde sabemos, en la producción teórica en Latinoamérica (Cf. Hualpa sin fecha). Es también el caso de Guillermo Graetzer, maestro, entre otros, de Mariano Etkin.

2010 *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972)*. La Habana: Casa de las Américas.

Dahlhaus, Carl

1972 "Thesen über engagierte Musik". *Studien zur Wertforschung*, 3: 7-9.

1997 "Historicidad y carácter artístico". En: *Fundamentos de la historia de la música*, 29-44. Barcelona: Gedisa.

Hualpa, Sergio

Sin fecha *Armonía I y II*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, mimeo.

Zenck, Martin

1980 "Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption", *Die Musikforschung*, 33/3: 253-279.

**Pablo Fessel**