

Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina.

El dinamismo y la marca progresista del CLAEM modificaron para siempre la escena musical local y latinoamericana.

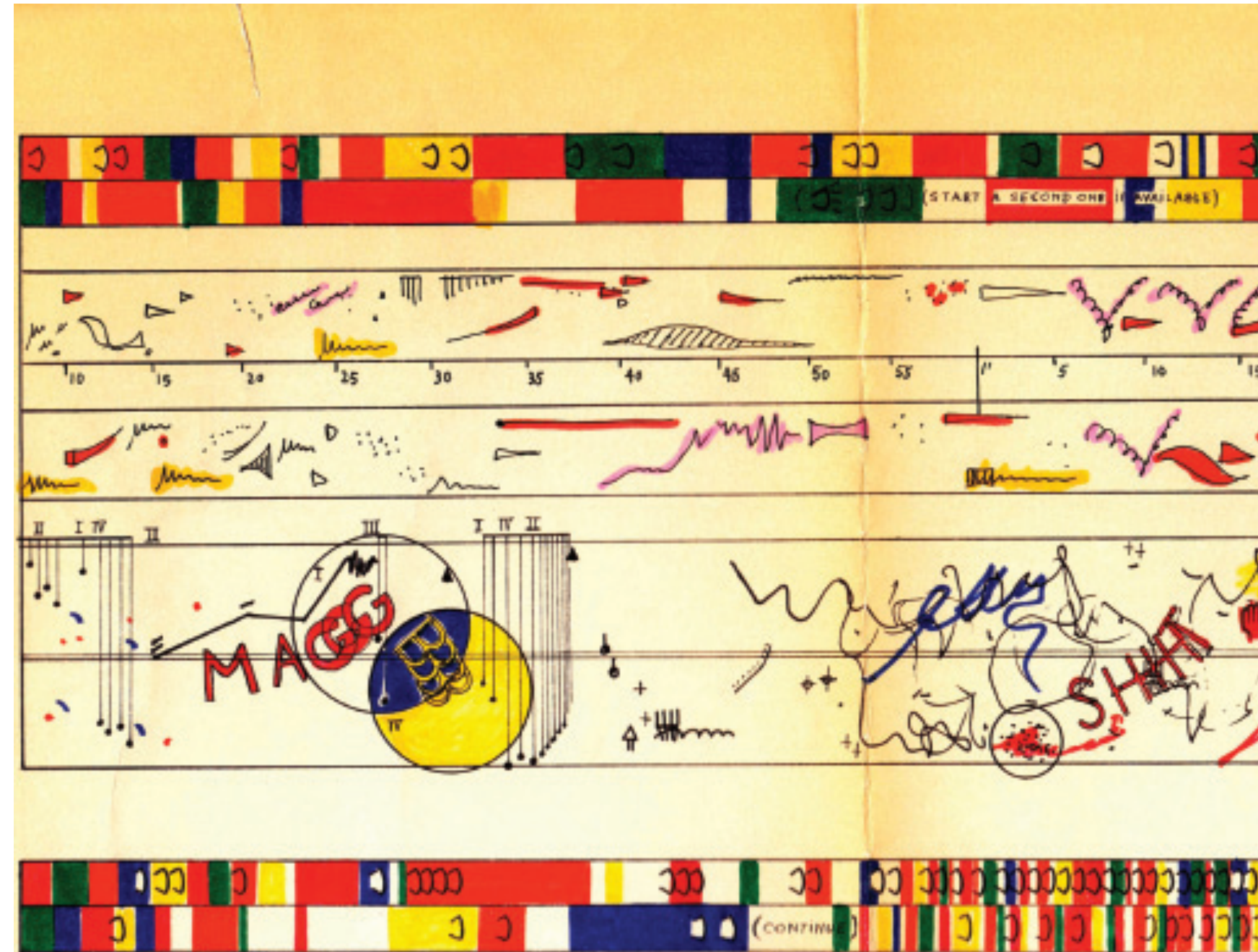
PABLO FESSEL
Investigador CONICET,
Universidad de Buenos Aires.

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales adquirió, en la representación corriente de la historia de la música contemporánea, el estatuto de un mito, como matriz de un panteón de compositores que imprimiría su sello a la música argentina y latinoamericana durante décadas. Esa condición mítica, que sus protagonistas eventualmente enaltecen o subestiman, de acuerdo con su temperamento, memoria e intereses ¹, no carece de todo sustento: el CLAEM hizo posible para esos músicos un contacto directo con el pensamiento y la obra de algunas de las principales figuras de la escena compositiva internacional. Ese intercambio, que se dio además no por la vía del viaje formativo individual sino en forma colectiva, representó el mayor acercamiento del campo cultural argentino con la música contemporánea internacional en toda su historia.²

Es indudable que el CLAEM se insertó en el entramado de la música argentina de su tiempo como una de sus instituciones más dinámicas y progresivas. Su significación desborda el plano de la historia social o institucional para

producir una flexión en la historia de la música argentina.³ Su establecimiento en Buenos Aires a comienzos de los años 60 intervino en un campo ordenado alrededor de una contraposición entre el universalismo cosmopolita de Juan Carlos Paz y el cosmopolitismo nacionalista de Alberto Ginastera. Es posible entonces situar el Centro en el contexto de un posicionamiento de los actores más importantes del medio frente a la escena mundial y sus debates; como expresión de una necesidad de ubicarse y de legitimar ese posicionamiento en un plano paralelo al de su propia producción artística.

La de Paz, por caso, fue una respuesta eminentemente intelectual a ese requerimiento: está representada por su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*, cuyas dos ediciones aparecieron respectivamente unos años antes y sobre el final de las actividades del CLAEM.⁴ Las diversas orientaciones compositivas y estéticas en el panorama internacional, que Paz caracteriza exhaustivamente, adquieren sentido de acuerdo con su papel en una dinámica de progreso, que no está divorciado de sus connotaciones



³ En pocos momentos históricos se visualizan tan próximos, tan significativamente operantes, los vínculos entre la formulación de poéticas compositivas, sus realizaciones técnicas y los contextos políticos e institucionales en los que se lleva a cabo la transmisión y producción de conocimientos y saberes musicales.

⁴ J. C. Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1955. 2da. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

↑ Partitura de *Strobo I*, 1967.



↑ Programa mimeografiado del Happening "La imagen eléctrica", organizado por Marta Minujín y Eric Salzman, agosto de 1969.

políticas y sociales. Su valoración de las distintas tendencias musicales está regida por su distancia respecto del tradicionalismo y su contribución a la conformación de un 'nuevo estilo'.

La orientación que asumió el CLAEM puede ser interpretada en cambio (aunque sin agotarse en ella) como expresión del posicionamiento de Ginastera ante esa escena; un posicionamiento que es, además, no tanto un pronunciamiento intelectual como una respuesta pedagógica y propia de un hombre de acción. Su posición americanista, que se refleja (sobre todo en sus primeros años) en la nómina de los profesores y compositores invitados y la temática de algunos cursos, parece consistente con el empleo desprejuiciado de materiales americanos y técnicas compositivas europeas disímiles y aun heterogéneas en su propia obra. Un cierto eclecticismo o pluralismo estético hace difícil postular una 'estética CLAEM', en analogía por ejemplo con la discutida identificación de los cursos de verano de Darmstadt con la estética del serialismo centroeuropeo.

Por supuesto, las acciones institucionales adquieren en ocasiones una dinámica que termina por diferir de los objetivos que les dieron origen. Si la creación del CLAEM, orientada por la idea de una 'actualización' técnica y estética, viene a concretar el anhelo universalista de Paz, a satisfacer cierta forma de ansiedad cultural, su mayor actualización fue la evidencia de que la idea de un 'nuevo estilo' se había vuelto problemática, y que se hacía cada vez más difícil adscribir el pensamiento de Messiaen, Xenakis, Nono o Cage a una misma orientación estética.

Más allá de la puesta al día con las técnicas de la música contemporánea internacional, lejos de una asimilación más efectiva de sus tendencias de avanzada, emerge sobre el final de la experiencia del CLAEM una música que busca una alteridad respecto de la tradición centroeuropea. Como lo recuerda Mariano Etkin:

"Para quienes participamos en esa experiencia, el contacto con músicas y problemáticas de países cercanos geográficamente pero poco o nada conocidos, como resultado de la secular balcanización y de la usual falta de intercambio entre países periféricos, fue un hecho muy

*aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro sub-continente. Y aunque el propósito primordial del Centro era "modernizar" – "civilizar" – a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que – en mayor o menor medida – se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad."*⁵

Estas vías definen una alteridad autoconsciente, que no surge ya de una recepción fragmentaria e idiosincrática, por desinformación o traducción a un contexto diferente, de los desarrollos técnicos y estéticos de las metrópolis, sino que hace de ellos una apropiación selectiva.

La obra del mismo Etkin pone de manifiesto la posibilidad de fundar una poética en un reconocimiento del propio lugar. Éste se constituye en su pensamiento como una categoría estética central y complejamente articulada. El espacio y, correlativamente, diversas formas del estatismo, dan lugar a una serie de oposiciones que atraviesa una variedad de aspectos. Etkin articuló una concepción cageana de la forma musical, entendida como "un espacio (de tiempo) a ser llenado"⁶, y contrapuesta así a la temporalidad finalista, causal y narrativa característica de la tradición centroeuropea (o, más precisamente, de sus líneas fundamentales), con la distinción formulada por Rodolfo Kusch entre un 'estar' existencial (latino)americano opuesto al 'ser' europeo⁷. Un tratamiento concreto del hecho sonoro, centrado en su materialidad acústica y despojado de su espesor histórico, se contrapone por su parte a la abstracción de la altura como elemento regulativo de los materiales y la forma en la música europea. El estatismo impregna, de este modo, no sólo el material y la forma musicales, sino un modo de existencia, una identidad temporal y espacialmente situada.⁸

El espacio como condensación de una alteridad cultural se revela también en un imaginario asociado al paisaje latinoamericano. Éste se caracteriza por una yuxtaposición, una relación

inorgánica, entre escalas de magnitud desigual: en las zonas desérticas, escribe Etkin, "coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro más minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas es uno mismo."⁹ Esta visión del paisaje se corresponde con un imaginario sonoro: la música de Etkin, de acuerdo con Omar Corrado,

*"se basa en dicotomías sugeridas por los títulos de sus obras, en donde conceptos opuestos no se relevan unos a otros, sino que se acentúan en una confrontación que evita cuidadosamente la síntesis: Estáticamente, Lo uno y lo otro, Resplandores sombras, Frente a frente. Este análisis de términos opuestos, proyectados musicalmente en la obra dentro de los límites de registros e intensidades, de continuidades y quiebres, coexiste junto con el examen de aquellas zonas de ambigüedad en las cuales las categorías se desdibujan".*¹⁰

La música de Graciela Paraskevaídís, por su parte, se inscribe en una tradición identitaria latinoamericana, que se perfila en varios niveles. El énfasis sobre la materialidad del sonido y la textura, así como la exploración de un espacio no sistemático de microtonalidad, representa uno de ellos. La forma se aparta asimismo de los presupuestos vinculantes de la tradición centroeuropea, para constituirse a partir de la yuxtaposición y un contraste destacado por oposiciones tímbricas, dinámicas y registrales. El trabajo sobre los límites y la concisión se vincula con una acentuada expresividad. La subjetividad que se expresa en obras como todavía no (1979), para tres flautas y tres clarinetes, no se reduce al registro de lo privado, sino que se extiende hasta lo ideológico; revela una sensibilidad hacia los aspectos sociales e históricos de la realidad de América Latina. Una deliberada austeridad, un despojamiento, que se refleja en la renuncia a una plena ocupación del espacio de posibilidades del material musical, pueden ser interpretados como un ejercicio de alteridad respecto de la condición expansiva, inherentemente ilimitada, de la dominación. Y, en tal sentido, como su denuncia en un plano simbólico.

⁵ M. Etkin, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música* 1 (1989), p. 53.

⁶ M. Etkin, "'Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo XX" (*Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*). Buenos Aires, Ricordi, 1983), p. 76.

⁷ R. Kusch, "Anotaciones para una estética de lo americano", *Comentario* 9 (1955), p. 68.; cit. en M. Etkin, "Los espacios de la música contemporánea", p. 55.

⁸ Cf. su ensayo, "Aquí y ahora" (*II Jornadas de Música del Siglo XX*. Córdoba, 1984), cuyo título sintetiza esta idea.

⁹ M. Etkin, "Alrededor del tiempo", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 2 (1991), p. 17.

¹⁰ O. Corrado, "Am Rand etablierter Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglichen Synthese", *MusikTexte* 60 (1995), p. 13.

Una contención análoga, cierta reticencia respecto del despliegue de los materiales, una incorporación expresiva del silencio, un énfasis sobre la reiteración y lo aleatorio, caracterizan también un segmento de la obra de Oscar Bazán en los años 70, tal como se observa en obras como *Parca* (1974), electroacústica, y *Austeras* (1975-77), quince piezas para instrumental indeterminado.

Obras como *plectros I* (1962), para piano a cuatro manos (o dos pianos), y *cuarteto IV* (1964), para cuatro cornos, de Alcides Lanza, escritas poco antes y durante su paso por el CLAEM, ponen de manifiesto una consideración concreta del sonido como material de la composición. En *cuarteto IV*, la emisión sonora es objeto de una pronunciada diferenciación, que destaca los aspectos tímbricos y texturales del material.¹¹ Las partes instrumentales se ensamblan a su vez en una relación rítmicamente compleja, que se dirige a cancelar la percepción de una regularidad métrica. Lanza se aparta así de las dos formas emblemáticas de la abstracción musical tradicional: la altura del sonido, subsumida ahora en el timbre, y la duración métricamente racionalizada.

Mientras que las obras de ex becarios como Etkin, Paraskevaídis, Bazán o Lanza nos instalan en un espacio sonoro inaudito, que incorpora nuevas referencias en el horizonte de la cultura argentina¹², la música de compositores como Gerardo Gandini o Antonio Tauriello introduce un extrañamiento en aquella que ya habíamos oído, como una crítica velada al concepto modernista de material.¹³ En 1967, Gandini comienza a componer a partir de la incorporación y transformación de citas o dispositivos formales procedentes de diferentes expresiones de la tradición. Sujetos a una variedad de procesos de reelaboración, los materiales no originales adquieren una presencia no siempre explícita o reconocible (aun cuando el compositor revela ocasionalmente sus fuentes en los títulos de sus obras). Gandini entiende la composición como resultado de una conversación de las distintas músicas en un 'museo sonoro imaginario'.¹⁴ Así, asume una disponibilidad estética de los materiales elaborados a lo largo de la historia. Lo nuevo no surge de una ruptura con el pasado, sino de sus continuas reinterpretaciones. Los materiales

que en la Nueva Música perduran como sustrato de una marcada negación se vuelven fuente de una compleja trama de apropiaciones. La negación se aplica ahora a los materiales de la música de vanguardia, cristalizados y convertidos en clichés. Como lo sintetizó el propio Gandini, lo nuevo, "más que en el material, estaría en la sintaxis, en la manera [en] que esos materiales se combinan entre sí."¹⁵ La poética de Gandini articula de este modo una adscripción a la contemporaneidad estética con la plasmación compositiva de una historia personal de recepción.

Así como la autoafirmación se manifestó intelectual y artísticamente en el pensamiento y la música de los compositores argentinos y latinoamericanos que participaron del CLAEM, tuvo también una expresión en el plano de la acción. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que alcanzaron quince ediciones entre 1971 y 1989 realizadas en distintos países de América Latina¹⁶, radicalizaron algunos aspectos de la experiencia del Centro. Con un amplio plantel de docentes procedentes de todo el mundo¹⁷, se estructuraron como una formación no orgánica, sobre la base de seminarios, talleres, conferencias y conciertos con debate. El problema de una posible expresión institucional de la vanguardia tuvo en la organización de estos cursos una formulación explícita: a partir de una vinculación más estrecha entre las dimensiones estética y política de la vanguardia, estos cursos fueron autogestionados y abiertos. Carentes de una dependencia financiera con fundaciones o empresas latinoamericanas o internacionales, estaban basados en un compromiso militante análogo al de la participación política (y entendido como tal).

Las relecturas de la tradición de Gerardo Gandini, la alteridad de la música de compositores como Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis y Oscar Bazán¹⁸, y las iniciativas de autogestión institucional como la de los Cursos Latinoamericanos son algunos de los aspectos de la escena contemporánea argentina (y latinoamericana) en los que se registra una huella del CLAEM. No porque se reduzcan a su imagen, sino porque es difícil pensar que habrían alcanzado esa definición sin su previa existencia.

→ *Detalle, folleto de difusión del Concurso de becas del CLAEM 1967/68.*

11 Lanza demanda sordina, *frullatos*, sonido *cuivré*, *glissandos*, vibratos, cuartos de tonos y una variedad de técnicas que producen interferencias acústicas entre los instrumentos. Cf. un análisis de la obra en P. A. Jones, *Alcides Lanza: Portrait of a composer* (Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007), pp. 43 ss.

12 Entre estas se destaca la música de Edgar Varèse y Morton Feldman.

13 Cf. F. Monjeau, "Anotaciones sobre la presencia europea en la música contemporánea argentina", *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2008), p. 140.

14 G. Gandini, "Estar", *II Jornadas de Música del Siglo XX* (Córdoba, 1984), snp.

15 Pompeyo Camps, "Realidad en la creación. Gerardo Gandini", *Realidad musical argentina 2* (1983), p. 12.

16 Uruguay, Argentina, Brasil, República Dominicana y Venezuela.

17 Entre ellos Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Gordon Mumma, Hans-Joachim Koellreutter, Dieter Schnebel, Héctor Tosar y Nicolaus A. Huber. También participaron como docentes ex becarios del Di Tella. Véase la nómina completa en Coriún Aharonián, "Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea", <http://www.latinoamerica-musica.net>.

18 Esta sucinta nómina no incluye otros compositores latinoamericanos ligados al CLAEM y tampoco es exhaustiva entre los argentinos.