

La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

Graciela Paraskevaídis

La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

Creados como vínculo continental itinerante y autogestionados sin obligaciones institucionales por un equipo de compositores, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se convirtieron en un foro de reflexión y discusión dentro de una estructura interdisciplinaria y flexible.

Este texto cubre la presencia y activa participación como docentes de varios destacados compositores argentinos, sus obras y propuestas pedagógicas, a lo largo de las quince ediciones de estos cursos llevadas a cabo entre 1971 y 1989. Se incluyen también breves referencias a otros participantes argentinos (intérpretes, pedagogos, y de otras áreas artísticas y culturales).

Palabras clave: CLAEM, Bazán, Bértola, Etkin, Gandini

The presence of Argentinian Composers in the Latin American Courses for Contemporary Music

Created by a team of composers as a continental itinerant link and self-managed with no institutional obligations, the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea became a forum of reflection and discussion within a flexible and interdisciplinary structure.

This text covers the presence and active participation as teachers of various outstanding Argentinian composers, their works and pedagogic proposals along the fifteen editions of these courses carried out between 1971 and 1989. Also included are brief references to other participants from Argentina (performers, pedagogues and individuals from other artistic and cultural areas).

Keywords: CLAEM, Bazán, Bértola, Etkin, Gandini

Dejemos madurar el material
a la espera de lo imprevisto
que se torne necesario.

Gerardo Gandini: "Del recato y otros pudores"

Algo de historia

Los acontecimientos políticos sucedidos en la historia de América Latina en la década de 1960 marcaron nuevos rumbos sociales y culturales y abrieron nuevos horizontes en el pensamiento de jóvenes artistas e intelectuales. La Revolución Cubana iniciada el 1º de enero de 1959 fue determinante. La Alianza para el Progreso (1961-1970), creada por los Estados Unidos como fachada para enfrentar los desafiantes virajes políticos de su patio trasero, resultó inoperante para distraer la atención del creciente bloqueo impuesto a Cuba (1960), del fallido desembarco en Playa Girón (1961) y de la exclusión de la isla (1962) por parte de la OEA (Organización de Estados Americanos). No obstante esta escalada, la OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad) realizó su primera conferencia en La Habana en agosto de 1967, dos meses antes del asesinato de Ernesto Guevara. Mientras tanto y bajo el manto de la Alianza para el Progreso y de la OEA, subsistían las viejas dictaduras en Centroamérica y Paraguay, a las que en 1964 se sumó la de Brasil y en 1966 la de Argentina, junto a nuevos desembarcos de *marines* (República Dominicana, 1965) y a diversas formas de agresión imperial. Tal vez gracias a todo eso, comenzaron a percibirse en la cultura y en el arte latinoamericanos brisas de liberación y autodeterminación y aires de afirmación identitaria, también inspiradas y estimuladas por las luchas armadas que se desarrollaban en distintos rincones del continente contra las injerencias estadounidenses. Algunos compositores no permanecieron ajenos a estos desafíos y emitieron señales tanto de concientización como de participación, haciendo oír voces testimoniales u ofreciendo contramodelos. Por ejemplo, en la Argentina.

Como señala Andrea Giunta, la cultura y el arte en la Argentina de esos años (con epicentro casi absoluto en Buenos Aires) están permeados por conceptos como vanguardia, internacionalismo, compromiso, politización o arte revolucionario: "estos términos funcionaron como artefactos verbales de alta disponibilidad que se imponían a todo individuo decidido a actuar en el campo artístico y cultural. Su sentido se reformuló continuamente, por cuanto posibilitaron la convergencia entre instituciones y prácticas"¹.

1 Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), p. 22.

El Instituto Di Tella fue una de esas instituciones, aunque el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), que funcionó bajo su manto entre 1963 y 1971, no compartió ni las provocaciones ni las audacias de otros centros hermanos como el de artes visuales (CAV) o el de experimentación audiovisual (CEA), sino que propició un marco continental para la formación de compositores latinoamericanos al más alto nivel imaginable entonces, tratando de sustraerlos de la siesta tropical de los ámbitos musicales tradicionales y de sus ya obsoletos modelos conservatoriles, provenientes de una Europa a su vez invadida por nuevos paradigmas de allende el Atlántico. Aunque el CLAEM había nacido de una visión del mundo alejada ideológicamente de las izquierdas, algunos de sus pasajeros asumieron individualmente compromisos de politización, reflejados en la búsqueda de nuevas propuestas creadoras en pos de lenguajes identitarios y rupturales.

En 2011, en ocasión de la celebración anticipada de los cincuenta años del CLAEM, escribí:

Creo no equivocarme al decir que el CLAEM, como fragua generacional de la creación musical latinoamericana, no tuvo intenciones ni objetivos de asumir - sea institucional sea grupalmente - ninguna responsabilidad histórica o ideológica como vanguardia continental de la creación musical, ni embanderarse en la defensa de posiciones política o estéticamente radicales. En todo caso, no en el momento activo de su breve existencia, pero sí tal vez como consecuencia post beca, a través de la obra y acción individual de algunos de los ya ex becarios. Tal vez fue ésa la idea original de su plataforma continental. Tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes².

El CLAEM desapareció, entre otros motivos, por falta de financiación. La opulencia y euforia sesentistas no habían previsto el rápido agotamiento de los fuertes apoyos fundamentalmente estadounidenses, comprometidos en la década de 1970 con otras metas geopolíticas, de injerencia menos cultural y más beligerante. Tampoco el sustento local estuvo en condiciones de asegurar su continuidad. Por otra parte, los vientos soplaban ya a favor de nuevas y cruentas dictaduras en el Cono Sur. Eran tiempos de resistir. Enrique Oteiza, director del Instituto Di Tella entre 1960 y 1970, señala al respecto que ya

el golpe militar del '66 fue el resultado de una compleja dinámica en la que se conjugaron factores relacionados con la tradición golpista de las fuerzas armadas argentinas, en particular el ejército, la profunda y duradera crisis política cuyo origen de acuerdo a diversos sectores políticos se ubicaría en el '55, el '46, el '43 o el '30,

2 Graciela Paraskevaídís: "De mitos y leyendas. El CLAEM en 2011", en www.gp-magma.net

y la nueva doctrina de seguridad impulsada por los Estados Unidos en América Latina con posterioridad a la Revolución Cubana³.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

Sobre el inminente cierre del CLAEM, surgió un nuevo emprendimiento –estimulado por la experiencia vivida en dicho centro pero más acorde con los imperativos de la década de 1970– como alternativa de vínculo continental, si bien con una estructura opuesta en lo organizativo, sin ataduras institucionales oficiales, con carácter itinerante, es decir sin sede fija, amplio en cuanto a número de participantes y áreas, abarcativo en el diálogo interdisciplinario, y gestionado enteramente por un equipo de músicos. Apuntando a detonadores diversos en un concentrado lapso de dos semanas por año, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) se desarrollaron con un total de quince ediciones entre diciembre de 1971 y enero de 1989 en distintos puntos del continente americano⁴.

En palabras de Cergio Prudencio, uno de los integrantes del equipo organizador:

Los CLAMC son una respuesta generacional vigorosa a las nuevas formas de sometimiento que en las circunstancias modernas se trata de imponernos. Son, ante todo, uno de los primeros espacios de descolonización que se abre en el continente de forma lúcidamente consciente, efectiva, en el marco de una austeridad acorde con la realidad, y en la perspectiva de un beneficio colectivo, ampliado, integral⁵.

La iniciativa de los CLAMC correspondió al compositor, musicólogo y docente uruguayo Coriún Aharonián, ex becario del CLAEM y ex visitante de los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt, respectivamente punto de partida y antimodelo presentes en la gestación del nuevo proyecto. El funcionamiento estuvo a cargo de un equipo permanente de organización, apoyado por núcleos locales en las distintas ciudades donde tuvieron lugar. El compositor, pianista, director y docente uruguayo Héctor Tosar fue el presidente de los CLAMC entre 1971 y 1978, y el compositor, musicólogo, director y docente brasileño José Maria Neves lo fue hasta su cierre en 1989, con Aharonián siempre como secretario ejecutivo. Integraron el equipo a lo largo de los años el compositor, pianista y docente uruguayo Miguel Marozzi, la pianista y docente

3 Enrique Oteiza: "El cierre de los Centros de Arte del Instituto Torcuato Di Tella", en *Cultura y política en los años '60* (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997), p. 95.

4 Ver informe sobre los quince CLAMC en www.latinoamerica-musica.net.

5 Cergio Prudencio: "Catorce veces música contemporánea", en *Brecha* (Montevideo, 27 de diciembre de 1985).

uruguaya María Teresa Sande, el compositor, acústico y docente uruguayo-brasileño Conrado Silva, el compositor y docente venezolano Emilio Mendoza, el compositor, director, docente e investigador boliviano Cergio Prudencio, y la autora de este texto quien, consciente de las implicancias, ha decidido asumir el riesgo de las mismas.

Los objetivos de estos Cursos fueron explicados detalladamente por Aharonián en sus palabras de apertura del Décimo CLAMC –primero y único fuera de América del Sur–, realizado en Santiago de los Caballeros (República Dominicana) en enero de 1981, de las que se extraen los siguientes párrafos, necesariamente extensos:

Son varias las cosas que deberíamos decir hoy al abrir informalmente este Décimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea.

En primer término, explicar por qué se hacen estos Cursos. Porque en Latinoamérica hay dificultad de formarse. Porque en Latinoamérica hay dificultad de informarse, a fin de formarse. Porque en Latinoamérica hay dificultad de acceder a docentes de nivel alto o simplemente de nivel correcto. Porque en Latinoamérica hay dificultad de mantener estructuras institucionalizadas, por razones de los mecanismos específicos de nuestra Latinoamérica. Porque en Latinoamérica hay imposibilidad de costear las soluciones financieramente costosas.

Por ello se ha llegado a esta solución que podría calificarse como de militancia cultural, en que profesores y organizadores trabajan gratuitamente, como forma de contribuir a la formación de los jóvenes músicos latinoamericanos y participar así con algunos granitos de arena en el proceso histórico de nuestro continente mestizo.

En segundo término, hablar del colonialismo. América Latina es un territorio colonial. Una de las manifestaciones del colonialismo es la castración de todo creador en potencia. Para asegurar la hegemonía político-económica de la metrópoli imperial, es necesario que los modelos culturales sean exclusivamente producidos o al menos controlados por los amos metropolitanos del poder. La posibilidad de existencia de creadores plenos en los territorios coloniales significaría la posibilidad de generación de contramodelos culturales autónomos y propios, y esto es sumamente peligroso. Para la metrópoli claro está. No para los pueblos que quieren ser libres.

En tercer término, hablar nuevamente del colonialismo. En otro aspecto: el de la comunicación, o el de la no comunicación, si se quiere. Para el esquema imperialista es imprescindible que la comunicación sea buena entre la colonia y la metrópoli, pero

es también conveniente que sea lo menos buena posible entre una colonia y otra colonia. Por eso, es muy fácil viajar desde cualquier punto de América Latina a Nueva York o París o Toquio. Pero es increíblemente difícil viajar entre Uruguay y República Dominicana. Porque las conexiones son difíciles. [...]

En otro orden de cosas, ¿cómo hacer para conocernos? ¿Cómo hacer para que República Dominicana sea para sus hermanos latinoamericanos menos exótica que Holanda, o aun que Mississipi? ¿Cómo hacer para saber que en este país, por ejemplo, existen músicos activos y valiosos, tanto en el terreno popular como hasta en el culto? ¿Cómo hacer para saber que en este país, por ejemplo, se libró desde el poder durante años una lucha por la hispanidad, siendo como es un país eminentemente mestizo como toda América Latina, y más específicamente, un país mulato con color subido? ¿Cómo hacer para saber que en este país, de menos de tres millones de habitantes, en una sola noche fueron asesinados más de 30 mil negros, en aras de la depuración de la raza?

En cuarto término, hablar de la verdad. O de las verdades. En los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea no sabemos cuál es la verdad. Sabemos que debemos caminar hacia adelante, pero sabemos también que todavía no llegamos. Por lo tanto, no hay una bandera, ni una tendencia estética, ni una cofradía de amigos, ni una marca nueva de jabón. Esto puede resultar a veces riesgoso. Ustedes verán cuánta diversidad de pareceres hay en el cuerpo docente, y cuántas tendencias dispares aflorarán en el transcurso de estas dos semanas intensivas. Los organizadores de los nueve Cursos, y los participantes de los Cursos realizados hasta ahora, pensamos que esto es necesario, aún si es riesgoso. Porque un creador libre debe aprender a pensar con su propia cabeza, a caminar con sus propios pies, a buscar su verdad. Es un camino difícil. Pero en el Tercer Mundo no hay otro, salvo el de acatar las recetas de la metrópoli pasando a ser un fiel servidor gratuito o rentado⁶.

Las quince ediciones de los CLAMC contaron con el desinteresado apoyo de numerosas personas e instituciones nacionales e internacionales y la tarea militante de docentes, colaboradores locales e integrantes del equipo de organización.

En este contexto, puede resultar de utilidad explicar brevemente cómo se llevaba a cabo la organización a distancia durante todo el año previo a la realización de cada CLAMC. Sobre el final de cada uno de ellos, el equipo de organización proponía el lugar y la fecha del siguiente (en algunos casos, hubo

6 Archivo de los CLAMC.

que modificarlos a último momento, como ocurrió en diciembre de 1975 –ya en pleno Plan Cóndor– con el intempestivo traslado de sede del V CLAMC desde Cerro del Toro a Buenos Aires, o debido a catástrofes naturales como un huracán en República Dominicana que obligó a postergar el CLAMC de 1980 a 1981 y realizar el de 1980 nuevamente en Brasil). En estas reuniones a equipo pleno, se evaluaban las propuestas de sede y sus características logísticas, se proponían nombres de docentes para las distintas áreas y los contactos personales e institucionales necesarios, así como se planificaba la difusión del evento, buscando colaboradores locales que expandieran la información. Es obvio que no se contaba con las múltiples herramientas que hoy ofrece internet (los CLAMC finalizaron en enero de 1989 y no llegaron a estar informatizados sino a último momento).

Una vez regresados a sus ciudades de origen, la comunicación entre los miembros del equipo se realizaba mediante cartas circulares –en original y cuatro copias con papel carbónico, dado que el equipo permanente constó casi siempre de cinco personas–, que portaban fecha y número, que llegaban a y desde Argentina, Bolivia, Brasil, Venezuela, o donde fuera que se encontraran los integrantes del equipo residiendo o viajando por sus compromisos personales y que la secretaría ejecutiva centralizaba. El temario se dividía en ítems numerados y titulados, para facilitar las respuestas y el seguimiento (docentes, instituciones, alumnos, sede, infraestructura de alojamientos y comidas, lugares de trabajo, instrumentos disponibles, llegada y salida de los participantes, folletos informativos –también enviados por correo postal– etc.). Durante la mayor parte de esta historia, no había fax; el servicio telefónico y de telegramas era muy costoso y sólo se utilizaba en emergencias, pues los gastos se cubrían con el fondo común de los CLAMC. También había que contar con imprevisibles demoras en la salida o entrega postal y –a veces– con el extravío de la correspondencia.

Los intérpretes

Tocando y/o impartiendo enseñanzas colaboraron, entre otros argentinos, la pianista Beatriz Balzi (VII, IX), la cantautora de canciones para niños María Teresa Corral acompañada en guitarra por Toro Staforini (VI), la guitarrista Irma Costanzo (VI), la chelista Emma Curti (II, V), el clarinetista Mariano Frogioni (III, VI), el pianista Gerardo Gandini (V, VI), la oboísta María C. Salsano (V), la cantante Leda Valladares (VI) y el organista Héctor Zeoli (V)⁷.

7 En esta lista, al igual que en las que siguen referidas a otros participantes tanto docentes como alumnos de las distintas áreas, se incluye sólo una síntesis de nombres, a los efectos de contextualizar el espectro multinacional y multiopcional. Entre los intérpretes de música culta están el director suizo-español Jacques Bodmer, la pianista francesa Martine Joste, el chelista sueco Peter Schuback, el director sueco Göran Rydberg, la cantante alemana Sigune von Osten, el pianista alemán Peter Roggenkamp, los chelistas alemanes Gabriele Schumacher y Werner Taube, la flautista brasileña Odette Ernest Dias, los guitarristas uruguayos Abel

Los pedagogos

Dictaron talleres, seminarios o charlas: Judith Akoschky (V, VI), Vida Brenner (III), María Teresa Corral (VI, VIII), Marga Grajer (II, VII), Violeta Hemsy de Gainza (III, IV, VII, X), Eliseo Rey (V) y Cornelia (Pepa) Vivanco (V, VIII).

Como muestra de las preocupaciones manifestadas en los temas abordados cabe mencionar *Pedagogía contemporánea de la música y pedagogía de la música contemporánea* (IV) y *Visión contemporánea de la educación musical* a cargo de Violeta Hemsy de Gainza (VII), y *El sonido en una experiencia didáctica con maestras jardineras* por Judith Akoschky (VI)⁸.

Los representantes de otras áreas artísticas y culturales

Atentos al diálogo interdisciplinario, los CLAMC trataron de ampliarlo enriqueciéndolo con la presencia de musicólogos, historiadores del arte, actores, literatos, plásticos, arquitectos-arqueólogos, cineastas e ingenieros, quienes dictaron charlas en una o más sesiones. Vale la pena recorrer a vuelo de pájaro algunos de los nombres en este caso de Argentina: los musicólogos-antropólogos Jorge Novati e Irma Ruiz (V) abordaron *Música indígena*; la historiadora del arte Elena [Oliveras] de Bértola (III) *La muerte del arte*; el mimo Jorge Bonino (V) ofreció el espectáculo *Bonino por él mismo*; el escritor y teórico de la literatura Noé Jitrik (III) disertó sobre *la Situación de una teoría de la producción en la literatura actual*; el artista plástico Luis Felipe Noé (V) sobre *El problema de la creación en las artes plásticas de América Latina*; el arquitecto, pintor y arqueólogo Giancarlo Puppo (V) sobre *Culturas precolombinas*; el mismo Puppo (VI) *Argentina antes de la conquista* y *Signos y símbolos en América indígena*; Leopoldo Torre Nilsson (VI) habló sobre *El director frente al músico de cine* y el ingeniero Fernando von Reichenbach (I) presentó *Acústica y técnicas electroacústicas* y (II) *La evolución del laboratorio electroacústico y sus posibilidades en Latinoamérica*⁹.

Carlevaro y Eduardo Fernández. Se hace notar que varios de los compositores presentes participaron también como intérpretes (Cergio Prudencio, Dieter Schnebel, Héctor Tosar, Jesús Villa-Rojo).

8 Entre los pedagogos cabe mencionar a los británicos Brian Dennis y Keith Swanwick, la dominicana Bernarda Jorge, la colombiana Martha Rodríguez Melo y la brasileña Cecília Conde.

9 En este grupo también se encuentran los brasileños Álvaro Martins de Andrade (teoría de la cultura), Jean-Claude Bernardet (crítico y teórico de cine), Adélia Bezerra de Meneses (teoría literaria y literatura comparada), Dirce Ceribelli (teoría literaria), Ricardo Cravo Albin (crítico de música popular), Luiz Augusto Milanese (comunicador) y Luiz Tatit (semiótica de la canción popular), y los uruguayos Graciela Figueroa (danza contemporánea), Eduardo Galeano (escritor), Manuel Martínez Carril (director de la Cinemateca Uruguaya) y Héctor Massa (filósofo). Entre los musicólogos e investigadores: el alemán Reinhard Oehlschlägel, el belga Herman Sabbe, el británico Philip Tagg, las cubanas María Teresa Linares y Zoila Gómez, la colombiana Ellie Anne Duque, el venezolano Carlos García y los brasileños Victor Fuks, Carlos Galvão, Carole Gubernikoff, José Maria Neves y José Miguel Wisnik.

En este mismo marco, se proyectaron los filmes argentinos *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas (II), *Fin de fiesta* (1960, música de Juan Carlos Paz) y *Los siete locos* (1973, música de Mariano Etkin) de Leopoldo Torre Nilsson (VI).

Los alumnos

El resumen de las siguientes listas de alumnos (varios de los cuales participaron en más de un curso y/o fueron docentes en cursos posteriores) ofrece una apretada síntesis del más de un centenar de inscriptos argentinos a lo largo de los XV CLAMC:

–Compositores: Carmen Baliero, Nora Bologna, Diana Burman, Ofelia Carranza, Adriana Cornú, Jorge Chiapparo, Ricardo Dal Farra, Gerardo Dirié, Héctor Luis Fiore, Cecilia Fiorentino, Eduardo Kacheli, Axel Krygier, María Eugenia Luc, Mabel Mambretti, Jorge Edgard Molina, Jorge Rapp, Raúl Rodríguez, Adrián Rússovich, Jorge Luis Sad, Carmelo Saitta, Daniel Schvetz, Pablo Steinberg, Miguel Ángel Sugo y Sebastián Zubieta.

–Intérpretes: Marcelo Balsells, Beatriz Balzi, Ana María Bertoni, Oscar Castro, Omar Corrado, Sergio Dawi, Gerardo Dirié, Ana María Di Gregorio, Olga Galperin, Nora García, César Grimoldi, Graciela Roura, Adriana de los Santos, Marta Sima y Judith Wuhl.

–Pedagogos: Judith Akoschky, Vida Brenner, Lola Brikman, María Teresa Ferreyra, Marga Grajer, Magdalena Herrmann, María Elena Sedlacek, Eva Kantor, Beatriz Tabares, Graciela Tarchini y Cornelia (Pepa) Vivanco¹⁰.

Los compositores

Fueron trece los compositores argentinos que participaron como docentes a cargo de talleres y seminarios, y en varias ocasiones también como conferencistas e intérpretes: Oscar Bazán (I, II, III, V, VII, IX), Eduardo Bértola (I, II, IV, V, VII, XII)), Hilda Dianda (V), Mariano Etkin (I, III)), Gerardo Gandini (V, VI), Dante Grela (IV), Francisco Kröpfl (V), Eduardo Kusnir (V, XI), José Ramón Maranzano (V, VI), Graciela Paraskevaídis (IV, V, VII, VIII, XI, XIII, XIV), Roque De Pedro (V), Jorge Rapp (V, VI, VII) y Emilio Terraza (VIII). Siete de ellos (Bazán, Etkin, Gandini, Kröpfl, Kusnir, Maranzano y Paraskevaídis) habían estado vinculados al CLAEM como becarios o docentes¹¹.

10 La cantidad total de alumnos participantes en los XV CLAMC, de diversas procedencias, incluidos los argentinos, se estima en más de mil.

11 Además de Luigi Nono, estuvieron –entre otros– los suecos Jan Bark, Lars-Gunnar Bodin y Folke Rabe, los holandeses Louis Andriessen y Misha Mengelberg, el germano-holandés Konrad Boehmer, el belga Leo Küpper, los franceses François Barrière, Pierre Boeswillwald, Christian Clozier y Fernand Vandenbogaerde, los alemanes Hans-Joachim Hespos, Nicolaus A. Huber, Helmut Lachenmann y Dieter Schnebel, el suizo Klaus Huber, los austríacos Dieter Kaufmann y Wilhelm Zobl, los españoles Josep Maria Mestres-Quadreny, Carles

Entre los testimonios provenientes de los miembros del equipo de organización que documentan las actividades de los CLAMC y que sirven de fuentes a este texto, hago una excepción para insertar párrafos de un artículo de Luigi Nono, docente en el I CLAMC (Uruguay, diciembre de 1971), por su pertinencia al tema abordado en este artículo:

El curso estuvo animado por una gran calidez humana, produciéndose una comunicación directa de vivo interés, con amplias y continuas discusiones antiacadémicas y antiautoritarias (todo lo contrario de los cursos musicales europeos). [...] la necesidad de analizar, superar y romper la penetración, el dominio cultural europeo y norteamericano, la colonización imperialista, por dar vida, también en la música, a una práctica creativa propia y original: destruir la superestructura cultural impuesta desde siglos por el dominio extranjero, reconocer la propia matriz autóctona (en ella reconocerse a sí mismos, en el propio origen). Estudiar, analizar y apropiarse de la experiencia técnica de otras culturas del mundo, rompiendo en ese sentido la hegemonía eurocéntrica en cuanto producto del desarrollo histórico y ver las posibilidades de utilizarla en otro sentido, con otra función, correspondiente a la necesidad expresiva y funcional latinoamericana en la lucha actual. Finalmente, partir de esa lucha para inventar nuevas técnicas, nuevos instrumentos expresivos, nuevos medios de comunicación y nuevas formas que correspondan a las exigencias propias¹².

En el mencionado informe, Nono dedica párrafos individuales a los compositores argentinos presentes en ese I Curso:

Mariano Etkin, con gran inteligencia y talento innovador, disertó

Santos y Jesús Villa-Rojo, el portugués Jorge Peixinho, los canadienses Micheline Coulombe Saint-Marcoux y Philippe Ménard, el estadounidense Gordon Mumma, los mexicanos Julio Estrada y Mario Lavista, el guatemalteco Joaquín Orellana, el ecuatoriano Mesías Maiguashca, los venezolanos Alfredo Marciano, Alfredo Rugeles y Ricardo Teruel, los brasileños Rodolfo Coelho de Souza, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Gilberto Mendes, Jocely de Oliveira, Willy Corrêa de Oliveira, Tim Rescala, Esther Schliar, Tato Taborda y Luiz Carlos Vinholes, el boliviano Alberto Villalpando, los chilenos José Vicente Asuar y Eduardo Cáceres y el uruguayo Ariel Martínez, además de los compositores que, en distintos momentos, integraron el equipo de organización. Varios de los creadores mencionados participaron en más de un CLAMC.

Un capítulo que también excede este texto es la participación de cantautores (alumnos, luego docentes u otros intérpretes invitados) provenientes del área de la música popular de Brasil y particularmente del Uruguay (Jorge Lazaroff, Leo Masliáh, Los Olimareños, Jaime Roos, Luis Trochón, Daniel Viglietti, entre otros).

12 Luigi Nono: "Curso Latinoamericano de Música Contemporánea", en *Boletín de Música*, 20, (La Habana: Casa de las Américas, 1972), pp. 1-3. La traducción aquí reproducida corresponde a la publicada en el *Boletín de Música*; la misma presenta algunas inexactitudes, comparada con el borrador original al que se pudo acceder en el Archivo Luigi Nono de Venecia.

sobre tres temas centrales: a) situación del compositor en la América Latina; b) posibilidades de la música latinoamericana actual; c) perspectivas para la música en la América Latina. Esos temas fueron el centro iluminante del curso para el análisis histórico, social y funcional y para las consideraciones correspondientes. Y no solamente en el ámbito cultural del Río de la Plata. Además, Etkin esbozó el tema nueva posibilidad técnica de los instrumentos musicales, con ejemplos de la música autóctona latinoamericana y también de la música culta. Eduardo Bértola ofreció clases de raro rigor científico sobre la música electrónica y sobre la acústica musical, ilustrando sus informaciones con el análisis comparado de diapositivas de espectros armónicos de varios instrumentos musicales, de la voz humana y de material electrónico. Oscar Bazán ofreció varias clases sobre teatro musical, basándose en sus experiencias propias y también en las experiencias brasileñas¹³.

Las temáticas elegidas y desarrolladas en los diferentes CLAMC por los compositores argentinos a través de cursillos, charlas, talleres y seminarios de composición y análisis –a veces compartidos con otros docentes de diferentes nacionalidades–, son elocuente testimonio de las preocupaciones y urgencias pedagógicas y técnicas y de las necesidades de actualización de la información a enfrentar y resolver en tanto creadores y formadores, al mismo tiempo que reflejan el amplio espectro de mensajes desmitificadores y desacralizadores en cuanto al escuchar, aprender, enseñar y componer las músicas en América Latina que los CLAMC se habían impuesto como meta. Por ejemplo:

– Oscar Bazán: *Teatro musical. La enseñanza de la música a nivel universitario. Música austera. Música y humor. Después de la música experimental. El humor desencadenante y el humor encadenado.*

– Eduardo Bértola: *Acústica y técnicas electroacústicas. Problemas de notación. Edgar Varèse. Música electroacústica pobre. "Collage" electroacústico. La experiencia electroacústica en la conformación y enriquecimiento del lenguaje instrumental.*

– Mariano Etkin: *Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica. Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales. Charles Ives. Música y cine.*

– Gerardo Gandini: *Análisis. Problemas de composición. Cosas del componer.*

– Dante G. Grela: *Pedagogía: posibilidades metodológicas en educación auditiva, análisis y enseñanza de composición. Pedagogía: lectura de nuevas grafías (compartido con la uruguaya María Teresa Sande).*

– Eduardo Kusnir: *Paramúsica. Música enlatada y sociedad.*

13 *Ibidem*

– Jorge Rapp: *Utilización de recursos tecnológicos*.

– Graciela Paraskevaïdis: varios seminarios sobre música contemporánea latinoamericana, norteamericana y europea, además de participación puntual en talleres de composición y análisis.

De nuevo excede a este texto la posibilidad de adentrarse pormenorizadamente en cada una de las tareas docentes y/o interpretativas desempeñadas por cada uno de los compositores y de los temas y contenidos por ellos desarrollados, por lo que se aludirá sólo a cuatro, por lo gravitante de sus planteos, reflexiones y aportes técnicos y estéticos, compartidos, de una u otra manera, con otros compositores generacionalmente cercanos, y por la incidencia reflejada en la obra de varios compositores e intérpretes de la generación siguiente.

Oscar Bazán presentó contramodelos irreverentes y lúdicos, inconformistas y críticos para nuevas formas de teatro musical, que acicatearon la imaginación y la reflexión, y cuyo mejor exponente fue tal vez el *Álbum de valse*, con su original gráfica, ingeniosos textos y descontraídas estructuras musicales, difíciles de describir aquí por su interacción visual y auditiva, por lo que se insertan algunas citas conceptualmente afines tomadas del evento *Música y humor*:

Es válido reír. Esta es la primer premisa. Claro, eso no figuraba en las enseñanzas. ES VÁLIDO REÍR. Los culpables de que no sepamos reír son los que nos impusieron su criterio sacralizador de la obra de arte. El hecho artístico era solo trascendente. Ignorábamos que lo efímero tuvo siempre su propia poesía.

EL HUMOR ES ACTUAL. Solo el presente no se repite. El humor debe ser como el tiempo: debe envejecer de inmediato. Por eso el humor es cibernético, aleatorio, informal y fotogénico.

He aquí uno de los principales factores por qué el humor es catártico. La historia del pensamiento occidental es la historia de la limitación de la mente, de lo explicable, de lo que se puede entender. Nos reímos en 3/4, en Allegro ma non troppo, discutimos en forma de rondó y vivimos complacidos con nuestros constantes A-B-A'.

La música no es un hecho exclusivamente acústico. El hombre-oreja es solo un invento de nuestra nimia sociedad. El humor hace del músico un ser comunicante en todas sus dimensiones. El humor tiene solo una regla: la libertad creadora.

Todo lo que se diga sobre el humor nos alejará de su verdadera esencia: la música. Estamos pensando que la música es el

acercamiento entre los hombres¹⁴.

En otro orden de cosas, Bazán planteó la necesidad de una música *austera*, despojada y libre de retóricas convencionales, en suma esencial, con el tríptico electroacústico *Episodios, Austera y Parca* y las *Austeras* instrumentales: “piezas aborigenistas que sentí a partir de experiencias en música pobre”, explica el compositor¹⁵.

De las premisas pedagógicas practicadas por Bazán, tomadas de un relatorio de 1978, se extractan las siguientes:

- A) Partir del hecho musical a su teorización.
- B) Desordenar para luego reordenar.
- C) Conocer el pasado para no repetirlo.
- D) Todo lo que atente contra la libertad creadora es falso¹⁶.

Las preocupaciones de Bazán son amplias y diversas y abarcan también la música experimental y la enseñanza de la música a nivel universitario. El reflejo de sus propuestas referidas a lo austero, lo reiterativo y lo humorístico, puede detectarse, por ejemplo, en obras de la época de los compositores uruguayos Leo Maslíah, Carlos da Silveira y Luis Trochón.

Simultáneamente, Eduardo Bértola proponía una música electroacústica *pobre*, la práctica del *collage* electroacústico y la interacción de la experiencia electroacústica con la conformación y el enriquecimiento del lenguaje instrumental, tal como lo ejemplifican obras suyas de la época como *Tramos* y *Trópicos*.

El concepto de música *pobre* propuesto por Bértola puede vincularse con el de música *austera* de Bazán. Ambas encuentran una puesta en práctica dentro de estructuras reiterativas de diversa índole, que afectan la función y la percepción sensorial y temporal, a un paso de la ritualidad señalada por Etkin en un texto referencial, que se citará más adelante. Bértola, por su parte, incursiona en el humor de manera tangencial pero igualmente crítica, particularmente en la citada *Tramos*, explorando en simultáneo en *Trópicos* y *La visión de los vencidos* la materia sonora instrumental tras las huellas varesianas.

Finalizado el I CLAMC, Mariano Etkin publica una nota de página entera titulada *Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina* de la que se extraen párrafos significativos en relación a las problemáticas discutidas en dicho Curso y también en los sucesivos, referidas en particular a los desafíos y perspectivas de los jóvenes creadores en el continente. Al mismo tiempo, Etkin plantea aquí algunas de sus preocupaciones personales más recurrentes:

Algunos compositores latinoamericanos de música seria, erudita, o

14 Oscar Bazán: “Música y humor”, en www.latinoamerica-musica.net, junio 2013.

15 Graciela Paraskevaídis: “Las Austeras de Oscar Bazán”, 2005, en www.gp-magma.net.

16 Oscar Bazán: Comunicación presentada al II° Simpósio de Compositores de São Bernardo do Campo (San Pablo, 1978), en www.latinoamerica-musica.net.

culta [...] estamos comenzando a preocuparnos seriamente por un conjunto de problemas estrechamente vinculados con la realidad de nuestros países. Sucede que a la imprescindible puesta al día en todo lo que se refiere a nuevas técnicas de composición –proceso que se ha acelerado considerablemente en los últimos años– ha seguido un cuestionamiento sobre los *porqué* y *para qué* y *para quién*¹⁷.

La reproducción de los modelos metropolitanos –barrera para la creación en las periferias– es claramente expuesta por Etkin:

Es fundamental tener en cuenta que la música culta latinoamericana –salvo escasas excepciones que confirman la regla– sólo en este último decenio está comenzando a dejar de ser un reflejo de lo que se conoce como la gran tradición europea. La colonización cultural– que comenzó con la conquista española de América– motivó una música que reprodujo, en países subdesarrollados y dependientes, las tendencias y problemáticas de los sucesivos países colonizadores. Esto es posible, naturalmente, gracias a que gran parte de los compositores que forman la élite musical de los países dependientes permanecieron indiferentes –cuando no complacientes– ante el fenómeno de la colonización.

Más adelante, Etkin analiza la situación de su país:

La vida musical argentina en sus múltiples actividades –pedagogía, creación, difusión– siempre fue europeizante. Los programas de los conservatorios fueron hechos siguiendo el modelo que venía de París, cuando ya en París estaban desactualizados. De ahí la total obsolescencia de la enseñanza especializada oficial, donde sólo la labor aislada de uno que otro músico joven consigue quebrar la rutina, pero sin que esto tenga mayores consecuencias en la fosilización infraestructural del sistema pedagógico.

Hace falta inventar nuevos sistemas de enseñanza musical a partir de cero, de acuerdo a nuestras necesidades y objetivos nacionales. Resulta absurdo y estéril continuar insistiendo en preparar indiscriminadamente pianistas y cantantes especializados en Beethoven o Chopin, o en arias de Verdi, respectivamente.

Esos intérpretes “ignoran conscientemente o no, que existe una música argentina hecha por compositores argentinos. Esos *elegidos* no hacen más que integrarse a un mercado ajeno a las necesidades del país, siendo útiles únicamente

17 Mariano Etkin: “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina” en *La Opinión* (Buenos Aires: 16 de enero de 1972), p. 12; de donde se toman también las citas subsiguientes.

para el frívolo regodeo patriotero de algunos círculos elitistas”.

Su juicio sobre la enseñanza de la música no es menos contundente:

Ocurre lo mismo en la enseñanza dirigida al aspecto creativo. La armonía y demás materias escolásticas, se enseñan limitándolas a un lugar (Europa, por supuesto) y a una época (siglos XVIII y XIX, a veces se llega a principios del XX). Pero la distorsión ya comienza al iniciarse el niño en los niveles primarios. La música se le presenta como algo distante, sagrado, reverenciado, espiritual (en el sentido idealista). No como algo que nos rodea en la forma de silencio, sonido, ritmo, a través de las bocinas, los pájaros o los ruidos del ambiente. Se va formando así una barrera a veces infranqueable. La música verdadera está basada sobre las escalas mayores y menores. Lo demás es ruido.

Inmediatamente después Etkin hace referencia a los jóvenes compositores,

a los que tienen una actitud de apertura hacia el futuro, puede decirse que aun cuando transitan, según la edad, por caminos diferentes, hay un punto de contacto común a todos: el interés por la cualidad física del sonido en sí, ya sea a través de la explotación conciente del elemento tímbrico, o por un tratamiento de las alturas que rechaza los conceptos post-seriales (en los que las relaciones entre los sonidos tienen más importancia que los sonidos mismos). En algunos de los más jóvenes se observa como una profundización y redescubrimiento de la perdida función visceral y mágica de la música. Creemos que esta es una de las características más importantes de la nueva música latinoamericana, que aún en las generaciones inmediatamente anteriores –la de los compositores que comenzaron su carrera hacia la segunda mitad de la década del 50– no existía, ni siquiera en forma incipiente.

En la intersección de estas reflexiones devenidas entretanto fuente referencial sobre la época, el pensamiento etkiniano se cruza con las propuestas de Bértola en cuanto al tratamiento sonoro, la exploración de los límites y la ampliación de los fenómenos acústicos.

Etkin se adentra luego en un aspecto filosófico-conceptual de enorme significación para lo creativo como rasgo identitario de lo latinoamericano, que él mismo ha incorporado muy tempranamente a su música y retomado en textos teóricos posteriores: “En realidad, la desaparición de la funcionalidad mágica y concretamente visceral de la música se produjo en el momento en el que el arte occidental comenzó a adquirir las tres características que, según Lévi-Strauss lo diferencian del arte primitivo: individualismo, representacionismo y academicismo”.

Y arriesga la necesidad de recuperar esta función:

La utilización de la música como conjuradora de inconscientes ancestros primitivos, y como recordadora de la función mágica perdida, así como la comunicación con el oyente a través de fenómenos sonoros que lo afecten corporalmente en un sentido real o imaginario, aparece como una posible expresión propia de Latinoamérica. Esta restauración de algo que recordaría una función primitiva de la música se lleva a cabo con el uso de todos los medios técnicos disponibles –desde las nuevas técnicas de ejecución para los instrumentos tradicionales, hasta el laboratorio de música electrónica–, despojándolos de todo enfoque especulativo en el mismo y rechazando su consecuencia inmediata: la tecnocracia, estéril, remedo del cientificismo en el campo de las ciencias. La alienación en el objeto, es decir, en la obra musical y la aspiración a la perfección de la misma como único fin ya no pueden tener cabida.

La mencionada recuperación de lo mágico-visceral incide, por supuesto, en la revisión de una serie de preconceptos.

Etkin se dirige luego a los creadores en general, a sus responsabilidades y desafíos:

La identidad nacional y/o latinoamericana a nivel musical surgirá en la medida en que los compositores cultos tomen conciencia de su incomunicación con los receptores potenciales, a causa, entre otros complejos motivos, de la reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados.

No se trata, por otra parte, de sobrevalorar el poder *culturizante* de la música y de creer que ella promoverá grandes cambios sociales al *educar*. En una sociedad donde la música es manejada por los factores de poder para idiotizar a la gente y evitar que piense, los problemas que afectan a la música *seria* –ya se trate de su enseñanza, su creación o su difusión– no van a poder solucionarse como si ese estrato *superior* fuera independiente de los otros.

Y finalmente a los creadores de su país: “Los compositores argentinos siempre se mostraron reacios en general a debatir temas que no fueran estrictamente musicales o artísticos. Quizás ahí resida una de las causas fundamentales de su aislamiento social”.

En 1983, el mismo Etkin –profundizando consecuentemente en la interpretación y análisis del hecho sonoro– dirá, aludiendo de modo tácito a sus propias opciones y a la esencialidad de los mecanismos perceptivos, que: “El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, como vimos,

una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que *parece* y lo que *es*. Los extremos –de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.– enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre *apariencia y realidad*¹⁸.

Eduardo Bértola señala algo similar en el comentario que acompaña la partitura –inédita– de su *Trópicos* (1975) para flauta, clarinete y violín: “Todo está concentrado en lo esencial, en un lenguaje de sonoridades duras, ásperas, estridentes y agresivas, en algunos momentos distorsionadas por la intensidad extrema y la utilización de texturas insólitas”. Convergen así en los universos sonoros de Bértola y Etkin las percepciones ilusorias, los umbrales, los complejos sonoros plenos de armónicos y diferenciales, la microtonalidad.

Por su parte, en una entrevista periodística a su regreso de Europa, Bértola proclamaba su “latinoamericanidad”:

Creo que para ser artista es necesario primero ser hombre, asumir todas las responsabilidades sociales y definirse políticamente. En Europa, he aprendido a conocer América Latina y cada vez creo más en ella, en su revolución social y en su liberación cultural. Pienso que la Argentina, en especial, ha sido y es aún una colonia cultural de Francia y de sus mitos. La nuestra es una generación que debe luchar hasta lograr la liberación cultural; la primera tarea es destruir los mitos que la gran oligarquía argentina ha construido para auto-prestigiarse y lograr estatus. Es necesario ver a Europa con mucho espíritu crítico y aprender a conocerse¹⁹.

De diversa manera, Bazán, Bértola y Etkin incorporan a su poética la presencia –oculta o explícita– de una América profunda que ha dejado de ser la estampita de colores del “otro” para convertirse en protagonista.

Gerardo Gandini, activo en los dos CLAMC realizados en Buenos Aires en 1976 y 1977, en una Argentina que había traspasado ya el umbral de una “casa sin sosiego”, se desempeñó –como era su costumbre desde los en aquel momento no tan lejanos años del CLAEM– en la triple función de compositor, pianista y docente. En su tono a la vez afable y riguroso, risueño y sabio, sencillo y profundo, Gandini transitó –siempre a orillas del piano– por el análisis y la composición, en un diálogo que cabalgaba entre los siglos y las músicas, prolongándose en sus memorables interpretaciones de diversos repertorios. Sus programas de “música nueva de antes y de ahora” (Schoenberg, Frescobaldi, Froberger, Rameau, Liszt, Jolivet, Paz, Stravinski, Ives y Feldman y su participación en el homenaje a Erik Satie –ver audiciones V CLAMC–, junto a la presentación de música argentina

18 Mariano Etkin: “ ‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, en Susana Espinosa (comp.): *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia vista y pensada por argentinos* (Buenos Aires: Ricordi, 1983), pp. 73-81, 81.

19 Anónimo: “El entorno acústico”, en *La Nación* (Buenos Aires, 13-VII-1972).

para piano de Bértola, Etkin y obras propias –VI CLAMC– fueron cátedra permanente. Tal vez –junto a esos “objetos encontrados” que se entramaban refinadamente en y con sus músicas– ya germinaban sus paradigmáticos textos “Estar” y “Del recato y otros pudores”. Del primero de ellos, cito el párrafo que refleja su posicionamiento dentro de la música argentina:

Están los que habiendo pasado la vanguardia del '60 y experimentado el 'hastío del pasado inmediato' han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquellos que creen que éste es un momento de síntesis, que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación, y la de su país, pero además la del arte que practica²⁰.

De los enigmas e interrogantes que el compositor-filósofo incluye en el segundo texto, extraigo –tal vez con la complicidad de Bazán, Bértola y Etkin– una secuencia silogística casi aristotélica, pero cuya respuesta final se torna innecesaria, al menos en América Latina: “¿Habrá alguien que haya escuchado con placer las *Estructuras I* de Boulez? ¿Habrá alguien que haya escuchado las *Estructuras I* de Boulez? Boulez, ¿habrá escuchado con placer sus *Estructuras I*? ¿Es el placer un componente necesario de la audición? ¿Es necesario escuchar las *Estructuras I* de Boulez?”²¹. No conozco ningún texto proveniente de la “academia” que haya podido pulverizar mejor la glorificación del mito de la hiperracionalidad.

Por su lado, al recorrer la música argentina del siglo XX, en cuya segunda mitad se ubican los compositores aquí aludidos, Omar Corrado (alumno en el III y VI CLAMC e intérprete de clarinete en éste) analiza la década de 1950 y señala en relación con Alberto Ginastera –quien fuera docente de Gandini antes de la existencia del CLAEM, y luego de Bazán y Etkin en tanto becarios, éstos, del CLAEM–, las metas que fueron gravitantes en la génesis del proyecto ditelliano para la formación de músicos creadores latinoamericanos, para luego referirse a la década siguiente:

El reconocimiento internacional obrará por otra parte como instancia de legitimación interna, a la vez estética, preceptiva e institucional, instaurando un modelo socialmente exitoso de compromiso entre identidad, internacionalismo y modernidad, categorías que, como vemos, cobran un significado particular fuera de los países centrales. La generación que comienza su actividad compositiva

20 Gerardo Gandini: “Estar”, en Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX (Córdoba, VIII-1984, s/p) y en www.latinoamerica-musica.net

21 Gerardo Gandini: “Del recato y otros pudores”, en *Pauta*, 65 (México: enero-marzo 1998), pp. 5-9; en *Punto de vista*, 60 (Buenos Aires: abril 1998), pp. 31-36 y en www.latinoamerica-musica.net

en la década de 1960 se verá empujada a repasar los términos de esta síntesis. Por una parte, constatan que el nacionalismo musical hegemónico se encuentra en una definitiva curva descendente, víctima de sus propias contradicciones y de su imposibilidad de dialogar con las virulentas vanguardias internacionales de los 60. Por otra, los movimientos políticos y sociales latinoamericanos de la época los urgen a revisar la concepción –casi excluyente en la historia de la música argentina– del trabajo compositivo como esfera autónoma, abriendo así la reflexión hacia el *exterior* de la práctica. Puestos en contacto con las realidades de los distintos países de la región gracias a la convivencia en Buenos Aires de músicos de diversos países latinoamericanos becados por el Instituto Di Tella, los argentinos más preocupados por el problema de la identidad desplazarán el eje de reflexión de lo nacional hacia lo latinoamericano como horizonte de pertenencia. Las marcas diferenciadoras no actuarán fuera del estado del material ni evidenciarán ninguna voluntad restauradora²².

En realidad, desde ángulos diferentes de pensamiento y a través de prácticas personales diversas, los cuatro compositores aquí aludidos apuntaron a algunos objetivos similares, que se definen como generacionales y que también son comunes a otros creadores latinoamericanos, sustentados por una visión muy profunda del hecho musical, de su materialidad, de su inmanencia, de su percepción y trasmisión, alimentadas éstas a su vez permanentemente por el conocimiento y la frecuentación de otras expresiones culturales y artísticas como el cine, la literatura y la plástica.

Las audiciones

Las audiciones diarias se estructuraban en base a música grabada instrumental y vocal, música electroacústica y obras en vivo ejecutadas por los intérpretes participantes como docentes en cada CLAMC, además de la intervención de alumnos de los talleres de instrumentos y de música de cámara. En algunas oportunidades –para obras de Bazán, por ejemplo– se requirió la participación del total de los alumnos. Las grabaciones permitieron el estreno y la reiteración en cursos sucesivos de obras consideradas relevantes; de ahí que –en el caso de esta enumeración de compositores argentinos– se observe la repetida inclusión de varias composiciones en lugares diferentes donde no eran conocidas o coincidían con la presencia del compositor.

22 Omar Corrado: "Construcciones de la otredad en la música argentina del siglo XX". Ms., 1997. Versión inglesa: "The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music", en *World New Music Magazine*, 7 (Koeln), IX-1997), pp. 81-88.

I CLAMC (Uruguay, 8 al 22 de diciembre de 1971):

Muriendo entonces (1970) y *Soles* (1967) de Mariano Etkin. *La panadería* (1970) de Eduardo Kusnir. *Dynamus* (1970) y *Pexoa* (1971) de Eduardo Bértola. *Exégesis II* (1968) de Oscar Bazán. *Plectros I* (1962) para dos pianistas de Alcides Lanza. Teatro musical: *Música interior* (1970) y *Album de valeses* (1971) de Oscar Bazán.

II CLAMC (Uruguay, 13 al 22 de diciembre de 1972):

L'orviétan (1970) de Beatriz Ferreyra. *Elictros* (1972) de Eduardo Bértola. *Estructuras I, II y III* (1960) de Hilda Dianda. *Geometrales* (1968) y *Piano obligado* (1972) de Oscar Bazán. *Analogías paraboloideas* (1970) de Pedro Caryevschi. *Música para sintetizador* (1970) de Francisco Kröpfl.

En este Curso se realizó un homenaje a Juan Carlos Paz, fallecido pocos meses antes.

III CLAMC (Uruguay, 3 al 17 de enero de 1974):

Eisad (1971) de Lionel Filippi. *Médisances* (1968) de Beatriz Ferreyra. *Une espèce de serpent* (1969) de Edgardo Cantón. *L'adieu* (1967) de Gerardo Gandini. *Dividido dos* (1971) de Mariano Etkin. *Tercera composición en los doce tonos opus 32* (1942) de Juan Carlos Paz. *Fantasia para clarinete y piano* (1968) de Gerardo Gandini. *Episodios* (1973) de Oscar Bazán. *Gomecito contra la Siemens o El diablo de San Agustín* (1973) de Eduardo Bértola.

IV CLAMC (Uruguay, 3 al 17 de enero de 1975):

Canto del loco (1974) de Beatriz Ferreyra. *Pexoa*, versión II (1972) de Eduardo Bértola. *Parca* (1974) de Oscar Bazán. *Entropías* (1965) de Mariano Etkin. *E desidero solo colori* (1969), *Schatten* (1971), *Schattenreich* (1972) y *magma I* (1969) de Graciela Paraskevaídis. *Combinaciones* (1968), *Superficies* (1969) y *Cambios* (1972) de Dante G. Grella.

V CLAMC: (Argentina, 7 al 21 de enero de 1976):

Los proverbios (1974) de Gerardo Gandini. *Penetraciones* (1970) de Eduardo Bértola. *Un tiempo, un lugar* (1975) de Jorge Rapp. *Orquídeas primaverales* (1975) y *Brindis XVI* (1975) de Eduardo Kusnir. *Austera* (1973) y *Variaciones sobre un silencio* (1974) de Oscar Bazán. *Trópicos* (1975) de Eduardo Bértola. *Música ritual* (1974) de Mariano Etkin (Argentina). *Invencción a dos voces N° 1* (1932) de Juan Carlos Paz. *... e sarà* (1974) de Gerardo Gandini. *Estudio I* (1973) de Jorge Rapp. *Huauqui* (1975) de Graciela Paraskevaídis. *Ofrenda* (1972), versión integral, de Eduardo Kusnir. *6 por 2 por 6 sobre 2*, (1975) y *Divertimento para el sonido de un día de Roque de Pedro*.

VI CLAMC (Argentina, 3 al 16 de enero de 1977):

Fantasia (1968) de Gerardo Gandini. *... después el silencio...* (1976) de Hilda Dianda. *Analogías paraboloideas* (1970) de Pedro Caryeschi. *Mutación* (1975) de Julio Martín Viera. *Como un suspiro caído del cielo* (1976) de Eduardo Kusnir. *Variaciones* (1966) de José Ramón Maranzano. *Distancias* (1968) de Mariano Etkin. *Música 66* (1966)

de Francisco Kröpfl. *Tráfego* (1976) de Eduardo Bértola. *Tres pequeñas elegías* (1959), *Cuatro bagatelas* (1963), *Lamento di Tristano* (Ceremonia fúnebre para Erik Satie) (1975) y *Los caprichos* (1974) de Gerardo Gandini.

VII CLAMC (Brasil, 9 al 22 de enero de 1978):

Las doradas manzanas del sol, *Historias para un movimiento imaginario* (1977) y *Trovas, crónicas y epigramas* (1977) de Eduardo Bértola. *Cotidiana* (1977) de Jorge Rapp. *Sonata* (1952) de Alberto Ginastera. *Las doradas manzanas del sol* (1966) de Eduardo Bértola. Versión completa de *Austeras* (1975-1977) de Oscar Bazán.

VIII CLAMC (Brasil, 7 al 21 de enero de 1979):

Traslaciones (1976), *Anjos xifópagos* (1976) y *Trópicos* (1975) de Eduardo Bértola.

IX CLAMC (Brasil, 9 al 22 de enero de 1980):

Tramos (1975) de Eduardo Bértola. *todavía no* (1979) de Graciela Paraskevaídis. *Seis propuestas* (1980) de Oscar Bazán.

X CLAMC (República Dominicana, 4 al 18 de enero de 1981):

Tercera composición en los doce tonos opus 32 (1942) de Juan Carlos Paz. *...después el silencio ...* (1976) de Hilda Dianda. *Música nocturna* (1964) de Gerardo Gandini. *Episodios* (1973) de Oscar Bazán. *La panadería* (versión electroacústica, 1970) de Eduardo Kusnir. *Trópicos* (1975) de Eduardo Bértola. *Todavía no* (1979) de Graciela Paraskevaídis. *Muriendo entonces* (1970) de Mariano Etkin. *Un tiempo, un lugar ...* (1975) de Jorge Rapp.

XI CLAMC (Brasil, 14 al 28 de enero de 1982):

A-7 (1966) de Hilda Dianda. *Penetraciones* (1970) de Eduardo Bértola. *Homenaje a Satie* (1981) de Fryderyk Chopin y Eduardo Kusnir, y *El encanto del cisne* (1978) de Eduardo Kusnir. *A entera revisión del público en general* (1978-1981) de Graciela Paraskevaídis.

XII CLAMC (Brasil, 3 al 17 de enero de 1984):

10 piezas dodecafónicas opus 30 (1936) de Juan Carlos Paz. *Acuario* (1981) de Susana Baron-Supervielle. *Gomecito contra la Siemens* o *El diablo de San Agustín* (1973) de Eduardo Bértola.

XIII CLAMC (Venezuela, 16 al 30 de julio de 1985):

Trópicos (1975) de Eduardo Bértola. *Música ritual* (1974) de Mariano Etkin. *Todavía no* (1979), *Un lado, otro lado* (1984) y *Magma VII* (1984) de Graciela Paraskevaídis.

XIV CLAMC (Uruguay, 3 al 17 de enero de 1986):

Seis tientos (1977) de Gerardo Gandini. *A entera revisión del público en general* (1981), *Un lado, otro lado* (1984) y *Magma VII* (1984) de Graciela Paraskevaídis.

XV CLAMC (Brasil, 2 al 16 de enero de 1989):

Soles (1967) de Mariano Etkin. *Trópicos* (1975) de Eduardo Bértola. *Magma V* (1977, versión para 8 pinquillos de Cergio Prudencio) de Graciela Paraskevaídis.

Dentro de la audición de música popular de América del Sur, se incluyeron de Argentina: *El arriero* (ca. 1944) de Atahualpa Yupanqui. *Yira, yira* (1929) de Enrique S. Discépolo. *La yumba* (1945) de Osvaldo Pugliese.

No corresponde aquí el minucioso detalle de primeras audiciones en cada CLAMC, pero sí consignar los estrenos absolutos de compositores argentinos:

–Oscar Bazán: *Episodios* (1973) (III); *Variaciones sobre un silencio* (1974) (V).

–Eduardo Bértola: *Gomecito contra la Siemens o El diablo de San Agustín* (1973) (III); *Tráfego* (1976), (VI); *Historias para un movimiento imaginario* (1977) (VII); *Trovas, crónicas y epigramas* (1977) (VII).

–Gerardo Gandini: *Cuatro bagatelas* (1963) (VI)²³.

–Eduardo Kusnir: *Orquídeas primaverales* (1975); *Brindis XVI* (1975) (V); *Ofrenda* (1972, versión integral) (V); *Como un suspiro caído del cielo* (1976) (VI).

–Roque de Pedro: *Divertimento para el sonido de un día* (1972) (V).

–Jorge Rapp: *Cotidiana* (1977) (VII).

En las audiciones con obras de alumnos argentinos se escucharon: *Festival de éxitos Chopin* (1974) de Raúl Rodríguez (IV). *Atmósferas II* (1975) de Jorge Edgard Molina (VI). *2 piezas para piano* (1974) de Jorge J. Chiapparó (VIII). *Las 17* (1980) de Daniel Schvets (IX). *Música para piano a cuatro manos y percusión* (1984) de Cecilia Fiorentino (XIV). *Cuatro minutos antes* (1986) de Rússovich y Fiore. *Sobre cinco* (1986) de Adrián Rússovich (XIV). *Los personajes de la nada* (1984) de María Eugenia Luc (XIV). *Opaco resplandor número 3* (1986) de Miguel Ángel Sugo (XIV). *Tres estudios para flauta y voz* (1986) de Héctor Fiore (XIV). *¡Uy!* (1986) de Diana Burman (XIV). *Jingle I'* (1986), *Jingle II'* (1986) y *La última cena* (1986) de Juan Pablo Absatz (XIV). *Cuatro minutos antes* (1986) de Adrián Rússovich y Héctor Fiore (XIV).

El cierre

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea anuncian que –tal como se había previsto– al cabo de su décimoquinta versión, realizada en Mendes, estado de Río de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989, concluye una etapa de trabajo. A partir de este momento, el equipo permanente de organización abajo firmante suspende momentáneamente las actividades abiertas y entra en período de evaluación general, durante el cual se analizará lo acontecido durante casi dos décadas y se hará un estudio de propuestas nuevas a ser comunicadas oportunamente.

23 En el listado de obras de Gandini (folleto monográfico editado por Ricordi, Buenos Aires, 1997, también online), ésta figura como estrenada por Antonio Tauriello en la Universidad de Chile en 1962. Sin embargo, en el catálogo publicado por la Biblioteca Nacional en marzo de 2014, el facsímil del compositor indica que fueron compuestas en 1963.

Esta decisión ha sido tomada como consecuencia de la presente situación histórica de América Latina, la misma que exige cambios en la forma de alcanzar objetivos planteados en un principio por los Cursos y vigentes aún: el desarrollo de la potencialidad creativa de nuestros jóvenes, la toma de conciencia de nuestra realidad como punto de partida para el trabajo cultural, la intercomunicación de experiencias y conocimientos, la apertura de canales alternativos de información, y el relacionamiento interdisciplinario.

En esta perspectiva serán consideradas todas las sugerencias que las personas identificadas con este proyecto nos hagan conocer.

Mendes, Brasil, 18 de enero de 1989.

José María Nieves, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudencio, Conrado Silva²⁴.

En palabras del iniciador de los CLAMC y como portavoz de los integrantes del último equipo de organización:

A casi dos décadas de la idea originadora, será imprescindible llevar a cabo una evaluación global del ciclo todo, de sus quince etapas, y ser muy exigente en la apreciación de la vigencia de la iniciativa surgida en 1970. Las iniciativas también envejecen, no sólo los hombres que las generan.

¿Seguirá teniendo vigencia la idea de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea? ¿Serán estos, realmente, una forma eficaz de enfrentar, en lo que hace al ámbito de la creación musical, las trampas múltiples del colonialismo? ¿Serán los enormes esfuerzos sumados para darles vida y los elogios recogidos a lo largo de los años una justificación verdadera de la necesidad de continuar organizándolos?

¿No habrá llegado el momento de detenerse y replantear todo?

¿No será necesario, en este momento histórico, que nos aboquemos a la creación de nuevos instrumentos?²⁵

La matriz inicial debía transformarse para responder a nuevos desafíos.

Montevideo, 2013.

Fuentes inéditas

-Archivo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC): correspondencia, documentos, folletos y prensa. 1971-1989.

-Archivo Aharonián-Paraskevaídis, Montevideo.

²⁴ Archivo CLAMC.

²⁵ Coriún Aharonián: "¿Seguir?", en *Brecha* (Montevideo: 20 de enero de 1989), p. 23.