

Eduardo Herrera:

**Informe sobre el Festival Internacional *La música en el Di Tella:*
*Resonancias de la modernidad, Buenos Aires, 17 a 24 de junio, 2011***

A Buenos Aires llegamos varios – no tantos – con curiosidad y emoción por una justa celebración conmemorando los 50 años de inicio y 40 de cierre del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. De inmediato hay que hacer una aclaración, que incluso puede poner las cosas en perspectiva. El CLAEM del Di Tella inició actividades en 1962, no en 1961, así que celebrar los 50 años en el 2011 era algo equivocado, pero dado que el gobierno de la nación argentina se dispuso a dar los fondos para organizar el festival, pues realizamos un acto colectivo de suspensión de la incredulidad – como dicen los literatos, magos o teatreros – y accedimos a celebrar un año antes.¹ ¿Por qué digo que esta mentirilla piadosa pone las cosas en perspectiva? Bueno, porque aún no muchos saben qué pasó en el CLAEM y porque algunos mitos sobre este ya legendario Centro aún permanecen, incluso en el discurso de algunos de sus becarios. Desafortunadamente, en el festival no hubo un espacio formal para aclarar asuntos que aún continúan oscuros para quienes no investigan acerca del Centro – las condiciones y orígenes del dinero proveniente de la Fundación Rockefeller o los motivos de cierre de los centros de arte, por ejemplo –.² Sospecho que algo tan simple como saber que el CLAEM existió entre 1962 y 1971 seguirá siendo por años un dato desconocido por muchos.

Como decía al comienzo, llegamos con emoción y curiosidad. Emoción, pues el CLAEM reunió en su momento a un gran número de las más importantes figuras jóvenes de la música contemporánea latinoamericana en la década de 1960. Hoy la mayoría de los involucrados han superado los 70 años, y muchos de ellos se han convertido en figuras emblemáticas tanto para la música de sus países como para la música latinoamericana a nivel internacional. Al mismo tiempo, otros tuvieron un relativo bajo perfil en la escena musical. También llegamos con curiosidad porque iba a ser una especie de ‘reunión de colegio’ donde luego de muchísimos años todos estos compositores se encontraban por primera vez. Es cierto, muchos se han visto a lo largo de los años, han mantenido la amistad o al menos se han encontrado en otros festivales. Pero todos juntos en un mismo lugar era toda una novedad con algún tinte de morbo: ¿quién vendrá?, ¿por qué no vino fulanita?, ¿qué habrá sido de tal compositor?

Personalmente, la emoción y la curiosidad estaban. Hace ya seis años que trabajo casi exclusivamente sobre estos compositores, sus historias, sus composiciones, y si bien de una forma u otra ya había contactado en el pasado a casi todos, resultaba para mí una experiencia fantástica verlos juntos en un contexto de reunión. El primer día, sin

¹ Ginastera recién terminó de redactar el proyecto del centro para solicitar fondos a la Rockefeller y solicitar formalmente el apoyo del Instituto Di Tella en enero de 1962, es decir que 1961 es aún año de preparación previa.

² En este momento somos tres musicólogos a mi saber los que estamos completamente inmersos en el mundo del CLAEM, si bien cada uno con un enfoque muy diferente: Hernán Vázquez, Laura Novoa, y quien escribe, Eduardo Herrera.

pensarlo mucho, le dije a alguien algo que tenía algo de cierto: me sentía en Disneylandia, viendo a Mickey, Donald, Pluto, Minnie y todos los monachitos al mismo tiempo, en vivo y en directo. O como los llamé luego con mucho cariño en el bus cuando nos dirigíamos a uno de los conciertos sinfónicos: “mis queridos jóvenes muchachos”. Porque en los últimos años, muchas horas los he imaginado de veinte o treinta y tantos años componiendo en el edificio de Florida, caminando hacia el Florida Garden a tomar un cortado o rumbo al Bar Moderno luego de algún concierto. En este aspecto el festival en mi experiencia personal fue muy exitoso. Conocí a varios de ellos con quienes tan sólo tenía intercambios por correo o telefónicos, contacté a otros a quienes no había podido localizar, e hice nuevos amigos. Y, a pesar de todas las críticas, que espero sean constructivas, hay que realzar la gran dedicación que pusieron las personas encargadas de organizar el evento, en particular Micaela Gurevich, que como productora ejecutiva del evento hizo una labor titánica muy meritoria.

Los participantes

Del primer grupo de becarios (1963-1964) estuvieron seis: Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Armando Krieger (Argentina), Alcides Lanza (Argentina/Canadá), Mesías Maiguashca (Ecuador/Alemania), Miguel Ángel Rondano (Argentina) y Alberto Villalpando (Bolivia). Estuvieron ausentes César Bolaños (Perú), Marlos Nobre (Brasil) y Mario Kuri-Aldana (México). Y con cariño se recordó a los compañeros que ya habían fallecido: Edgar Valcárcel (Perú), Oscar Bazán (Argentina) y Marco Aurelio Vanegas (Colombia).

De la camada de 1965-1966 asistieron siete: Rafael Aponte-Ledée (Puerto Rico), Jorge Arandia Navarro (Argentina), Gabriel Brnčić (Chile/España), Mariano Etkin (Argentina), Miguel Letelier (Chile), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay) y Jorge Sarmientos (Guatemala). Faltaron Atiliano Auza León (Bolivia), Benjamín Gutiérrez (Costa Rica), Enrique Rivera (Chile) y Walter B. Ross (Estados Unidos de Norteamérica). El único fallecido del grupo es el argentino Eduardo Mazzadi.

El grupo de 1967-1968 tuvo cuatro representantes. Los tres argentinos Mario Perusso, Luis María Serra y Luis Arias estuvieron, aunque a Arias sólo lo vi en la noche en que se tocó su obra. El único extranjero del grupo presente fue Joaquín Orellana (Guatemala). Faltaron aquí Marlene Fernandes (Brasil), Iris Sangüesa (Chile) y Oscar Cubillas (Perú). Regina Benavente (Argentina), la primera ‘becaria extraordinaria’, es decir, que participó en el CLAEM pero no fue elegida por concurso, tampoco estuvo presente. Jacqueline Nova (Colombia) y Florencio Pozadas (Bolivia) ya fallecieron y ambos fueron recordados con cariño.

Sorpresivamente, el grupo de becarios más joven y concurrido fue el que tuvo menos representantes en el festival. De 1969-1970 tan sólo estuvieron tres compositores: Eduardo Kusnir (Argentina) – quien fue el director artístico del festival –, Coriún Aharonián (Uruguay) y Jorge Antunes (Brasil). José Ramón Maranzano (Argentina) y Ariel Martínez (Uruguay/Argentina), quienes habían participado en algún momento de las reuniones iniciales de coordinación del festival, finalmente no asistieron. También

ausentes estuvieron Alejandro Núñez Allauca (Perú), y los argentinos Jorge Blarduni, Bruno D'Astoli, Salvador Ranieri y Diego Feinstein. Entre los 'becarios extraordinarios' de este grupo, Beatriz Lockhart (Uruguay) estuvo un par de días y desafortunadamente León Biriotti (Uruguay) no pudo asistir. Los ya fallecidos son Pedro Caryevschi (Argentina), Antonio Mastrogiovanni (Uruguay) y Luis Zubillaga (Argentina).

Por supuesto algunos compositores presentes hicieron parte de una u otra forma en más de una camada gracias a becas de la OEA o del Instituto – de los asistentes estoy pensando en este caso en Brnčić, Aponte-Ledée y Atehortúa – pero, por ejemplo, del grupo extraordinario del año 1971 – todos becarios anteriores que regresaban por invitación directa – sólo estaba Etkin.³

De las personas que fueron profesores permanentes en el CLAEM estuvieron Gerardo Gandini, aunque muy esporádicamente por motivos de salud, y Francisco Kröpfl, quien asistió a varios pero no a todos los eventos. También de la misma esporádica manera estuvo Enrique Belloc quien – otro de los datos que me di cuenta muchos desconocían – fue profesor invitado en el CLAEM por tres meses comenzando en mayo de 1968, dictando un curso sobre análisis basado en lo aprendido con Pierre Schaeffer. Me sorprendió no ver a Pola Suárez Urtubey en ninguno de los eventos. De los profesores extranjeros que aún viven no vino ninguno. Muy presente en los eventos estuvo María Isabel Mac Donagh, esposa del fallecido ingeniero Fernando von Reichenbach, quien ha sido muy generosa en compartir grabaciones y recursos que Fernando había acumulado durante su vida.

En el brindis inaugural estuvieron también Georgina, la hija de Alberto Ginastera, y Nelly Ruvira, viuda de Guido Di Tella. Me sorprendió por su ausencia Enrique Oteiza. Siempre que me he reunido con Oteiza he sentido que conserva con muchísimo cariño y orgullo sus memorias como director ejecutivo del Instituto y los centros de artes del Di Tella. No fue sorpresa que Torcuato S. Di Tella no asistiera, ya que se encuentra de embajador en Italia. Sin embargo, su hijo Andrés Di Tella fue contratado para realizar la filmación del evento que resultará en un documental de 55 minutos, que ojalá podamos disfrutar hacia octubre de este año. La presencia de Andrés y su equipo en muchos de los eventos indudablemente dará lugar a un valioso documento de esta reunión.

Entre los investigadores locales con quienes compartí conversaciones están Silvana Mansilla, Laura Novoa, Camila Juárez, Hernán Vázquez y Pablo Fessel. Los que junto conmigo vinieron del exterior – desafiando los obstáculos que las cenizas del volcán chileno Puyehue puso en nuestro camino – fueron el compositor y director venezolano Alfredo Rugeles, quien venía como director para uno de los conciertos sinfónicos, la compositora venezolana Diana Arismendi, el compositor chileno Eduardo Cáceres, el musicólogo canadiense Jonathan Goldman y la musicóloga chilena Paloma Martín. Las

³ El poco documentado grupo de 1971 fue conformado por César Bolaños, Mariano Etkin, Alejandro Núñez Allauca, José Ramón Maranzano, Pedro Caryevschi y Ariel Martínez. Los que fueron invitados a participar de ese grupo en 1971 pero no pudieron por compromisos profesionales o personales en su momento fueron Antonio Mastrogiovanni, Jorge Antunes, Marlos Nobre, Miguel Letelier y Rafael Aponte-Ledée.

conversaciones con los compositores becarios, y con todos los demás en esta lista, fue sin duda la mejor parte del festival.

El evento, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, se dividió en dos tipos de actividades: los conciertos y las mesas redondas. Adicionalmente, hubo una instalación permanente en el Centro Cultural Borges (en el segundo piso de la Galería Pacífico, en la calle Florida, y no muy lejos de donde estaba el CLAEM). La instalación fue uno de los aspectos más atractivos del evento. El amplio sector de la exposición tenía fotos de época ampliadas de manera magistral – me recordaron por un momento la censurada *Blow-up* de Michelangelo Antonioni –. Había tres estaciones donde se podían escuchar con audífonos grabaciones de época de al menos 20 obras ditellianas, y que mostraban algunas fotos de época. Dos vitrinas exhibían algunas partituras con hermosas grafías hechas por becarios durante su estadía en el CLAEM o en años cercanos a ésta. Además se podían leer las biografías de los becarios en tres libros muy bien impresos, o leer el catálogo del festival. El catálogo es una muy buena publicación gratuita y contiene artículos cortos de estudiosos sobre el tema, comentarios y recuerdos de compositores, y un muy buen apéndice documental. Según escuché, el catálogo estará disponible en pdf en la página del festival, pero esto aún no ha sucedido. En un segundo espacio se encontraban las fotos de los profesores de planta del CLAEM, un par de videos realizados hacia 1968 y 1971 sobre el laboratorio de música electrónica, y algunos de los equipos que heredó el LIPM, aunque no todos ditellianos (alguno notó la presencia de “Gerónimo” y la ausencia de “Catalina”). Finalmente, en un tercer espacio había una instalación realizada por personal de la Universidad Maimónides donde con detectores de movimiento enfocados en áreas delimitadas por luces de colores sobre una partitura o el nombre de una obra, se activaba la reproducción de dicha obra. La idea pudo haber sido mejor realizada, y las grabaciones pudieron ser ajustadas de más sutil manera – el salto de una obra a otra era crudo y repentino –. Además, al accionar la obra, ésta comenzaba desde el principio siempre, lo que llevó a muchos a querer descansar del comienzo de “La Panadería” de Kusnir, la pieza con más alto volumen de las escogidas.

Los conciertos

Si bien los conciertos no tuvieron un lleno absoluto hubo igualmente bastante público, aunque ya en los últimos se notó un poco el cansancio de tantos eventos (fueron ocho conciertos en total). El concierto que abrió el festival, al igual que el que lo cerraría, fue sinfónico y tuvo lugar en el Auditorio de Belgrano con la Orquesta Sinfónica Nacional. Por lo que había notado en mis anteriores visitas a Buenos Aires, esta orquesta no era de muy buen nivel, pero en esta ocasión se notó un buen esfuerzo tanto por los intérpretes como por el director Alejo Pérez. El montar cinco piezas de repertorio del siglo XX no es fácil y la orquesta realizó una buena labor. La primera obra, *Elejía* del puertorriqueño Rafael Aponte-Ledée, fue escrita en 1966 y es para mí una clara obra de estudiante que explora las composiciones de masas de sonido, en una vena entre polaca (estilo Serocki o Penderecki) y con clara influencia de Xenakis. No es una gran composición, pero tiene sentido en el contexto del festival. Sin embargo, esta pieza fue seguida por una composición del 2008 o 2009 de Armando Krieger llamada *Ostinato*. De vuelta a composiciones de la época del CLAEM se tocó la *Tartinia MXCLXX* de

Jorge Antunes de 1970, escrita durante su beca. La obra tiene una estética muy modernista, casi europea. Quizá por eso no me atrajo tanto como a otros en el público, pero entiendo por qué ha sido exitosa en competencias internacionales. La obra siguiente fue *Concierto ornamental* del peruano Alejandro Núñez Allauca, y aparte de no ser particularmente interesante, era una composición de 1981. La última pieza de la noche fue *La gran panadería* de Eduardo Kusnir, escrita en 1969 pero revisada en 2011 para este concierto. Esta irregularidad en la escogencia de obras de años tan diferentes – inicialmente pensé que la idea era tocar obras de la época del Di Tella únicamente – continuó en otros conciertos, y se vio agravada porque no siempre la información en las notas de programa daba las fechas de composición, lo que pudo llevar al escucha desprevenido a pensar que eran composiciones de los años 1960 en el CLAEM.

El segundo concierto del festival, en el Centro Cultural Borges, como todos los conciertos de cámara, demostró otra debilidad que iba a encontrarse en diferentes momentos del festival. A pesar del gran esfuerzo y compromiso de Marcelo Delgado, los diferentes miembros de la Compañía Oblicua y otros que participaron en los conciertos de cámara, se notó en verdad que eran demasiadas obras para ensayar para un grupo de jóvenes intérpretes, que indudablemente están adquiriendo mucha experiencia, pero que seguramente hubiesen hecho un mucho mejor trabajo con un repertorio mas pequeño. *magma I* (1966/67) de Paraskevaïdis resultó tan sólo aceptable, al igual que el *cuarteto IV [1964-I]* de Alcides Lanza. Las dos piezas son muy interesantes, pero evidentemente difíciles de interpretar. Para mí en este concierto brilló la pieza *Asimetrías* (1967) de Jacqueline Nova. El *Quodlibet IV* (1970) de Brnčić, para acordeón tocado por Marcelo Delgado, está escrito totalmente con notación gráfica no convencional, lo que lo hace difícil de interpretar por el alto nivel de aleatoriedad. Escuché a Delgado en el ensayo para el concierto y la verdad es que todos sus intentos fueron mejores que la versión de concierto, quizá porque se encontraba ya cansado luego de toda una tarde de dirección. En este concierto también se notó por primera vez una falla muy grave: la falta de experiencia en este tipo de conciertos de las personas encargadas del sonido y sus asistentes. Ya en el ensayo general se había notado que la sala era realmente seca y se decidió utilizar micrófonos para amplificar los instrumentos. Aunque no hubiera sido mi preferencia, si se decide hacer esto, debe ser realizado de una manera sutil, tan sólo añadiendo un poco de profundidad al sonido, quizá incluso sólo transmitiendo por los parlantes la señal con reverberación para crear la ilusión de un espacio más cálido. Desafortunadamente no fue así. El resultado fue una amplificación evidente, mal balanceada, y que interfería con las composiciones. Frecuentemente, los momentos de silencio en diferentes composiciones eran llenados por indicios de posible retroalimentación del sistema. En *Trígono* (1967) de Luis María Serra fueron evidentes por todas partes las fallas en las decisiones de sonido de los encargados. La pieza de Serra en época de estudiante en el CLAEM es una composición muy poco atractiva. La pieza incluye todos los clichés dodecafónicos de la época, incluyendo el sonido del clavecín en su más tímbrico aburrimiento. Hasta cierto punto me hizo sonreír pues Serra había mencionado el día anterior que, poco tiempo después de partir del CLAEM y estudiando en Francia, recibió una grabación de una composición acústica suya estrenada sin su presencia y se sorprendió de lo horrible que era, de cierta forma confirmando su interés de dedicarse a componer para medios electroacústicos únicamente. La última pieza, *Algo flota sobre El Palladium* (¿2003?) de

Aponte-Ledée, no fue del período del Di Tella, aunque no supe con certeza cuándo fue compuesta.

El tercer concierto se inició con el *Divertimento para ocho instrumentos* (1965) de Miguel Letelier, trabajo escrito en el Di Tella pero del que poco ya me acordaba hacia la mitad del concierto. Le siguió el *Cuarteto de cuerdas No.5 op.198* de Atehortúa, escrito en 1998. El cuarteto, de un estilo muy bartokiano, demuestra como siempre una gran habilidad en el manejo de técnicas contrapuntísticas del colombiano y una estética que creo que gustaría a Ginastera si estuviera vivo. La *Partita* (1966) para violonchelo solo de Mario Perusso me resultó indiferente. La obra que sí me decepcionó enormemente fue *Mnemon* (1970) en su versión electrónica, realizada en el convertidor gráfico analógico de Reichenbach. Si bien la versión instrumental me parece una obra interesante, esta versión electrónica sobre la que había escuchado bastante pero que desconocía hasta entonces, me resultó francamente desastrosa. La pieza es el registro del descubrimiento de un compositor de las frecuencias diferenciales que resultan al superponer dos ondas pero, al menos en este concierto, resultó muy poco interesante. Adicionalmente, es evidente que la pieza tiene una forma poco balanceada, con secciones que resultan sorprendidas e innecesarias. Finalmente, las personas encargadas del sonido fallaron de nuevo en la presentación de la obra – días después se descubrió que el sonido de la sala pasaba por un atenuador de frecuencias graves que estaba reduciendo todo 12 dB –. La obra que para mí salvó este concierto fue el *Cuarteto de cuerdas No.1* (1964) de Mesías Maiguashca. Es la primera obra en el catálogo de este talentoso compositor ecuatoriano donde abandona la estética nacionalista de sus años de juventud y se embarca en explorar las posibilidades expresivas y técnicas de la música dodecafónica. El resultado es una obra madura para la corta edad de Maiguashca y fue un gusto escucharla en vivo. La última obra del concierto fue la *Mística No.5* (1976) de Alberto Villalpando, de un estilo neofolclorista y de características completamente programáticas. Fue bien interpretada, quizá por estar escrita en un lenguaje más claro que las demás, pero al menos a mí me pareció predecible y demasiado conservadora.

El cuarto concierto comenzó con la pieza para piano de Alejandro Núñez Allauca titulada *Moto ornamentale e perpetuo*, estrenada por Gandini en 1970. La pieza es un ejercicio estudiantil donde Núñez Allauca se esfuerza por trabajar con materiales sonoros limitados, y debió ser útil de escuchar en su momento para el compositor, aunque hoy en perspectiva suena como un trabajo bastante desconectado de la demás música de su momento. El segundo trabajo, por el contrario, es un excelente trabajo representativo de la primera generación de becarios del CLAEM. *Ukrinmakrinkrin* (1964) del brasilero Marlos Nobre es una obra que muestra un compositor en sintonía con mucha de la música serial europea de su momento y algunas de las tendencias aleatorias que ya hacía unos años agitaban el festival de Darmstadt. La pieza tiene fuerza y aunque el trabajo de micrófonos arruinó alguno de los momentos de delicado balance entre la soprano y el ensamble, la dirección de Armando Krieger dejó escuchar una buena versión de uno de los primeros clásicos escritos en el CLAEM. La siguiente obra escuchada fue el estreno de la obra *Semios* del compositor argentino-canadiense Alcides Lanza para piano y cinta. La obra de 2009 tiene unas notas de programa extrañamente escritas, su parte electrónica no es particularmente exitosa, y a pesar de

un excelente trabajo de lanza en el piano, no llega a ser una pieza memorable. Quizá a esto contribuyó de nuevo un mal manejo de los micrófonos y el balance en consola de los encargados del audio, quienes lograron que el piano amplificado de lanza (que sospecho, no estaba escrito para ser amplificado), sonase como un piano electrónico perdiendo mucha de su riqueza tímbrica. El resto del concierto fue memorable. El director Marcelo Delgado dirigió uno de sus grupos de talentosos intérpretes en el *Divertimento III* de Cesar Bolaños de 1967. La pieza crea unos hermosos momentos de fusiones entre los timbres de los instrumentos, y se toma su tiempo en dejar que el sonido llegue al escucha. Además, la interpretación de Delgado resultó entretenida. Por momentos llevó al percusionista a encender un cigarro y sentarse a leer el periódico, más adelante Delgado mismo tocó crócalos, y finalmente se unió al pianista en el arpa del piano. No había escuchado esta pieza anteriormente, y fue una grata sorpresa, confirmando que Bolaños, durante su larga estadía en Buenos Aires, era un compositor supremamente interesante, haciendo su decaimiento productivo en las décadas siguientes aún más sorprendente. La obra siguiente, *Made in...* de Oscar Bazán (también conocida como *Hecho en...*) fue una obra muy cageiana de sus tiempos posditellianos y un excelente ejemplo tanto de los intereses como la excepcionalidad de este compositor cordobés que se encontraba haciendo obras conceptuales mientras que muchos de sus compañeros de beca recién descubrían el dodecafonismo. En la obra los tres intérpretes leyeron noticias de periódicos – algunas contemporáneas, varias de la época del CLAEM como guiño a los becarios presentes –, encendían y apagaban sus radios (aunque aquí el volumen fue problema pues casi no se escuchaban) y pasaban de página intempestivamente. El concierto terminó con la que fue para mí la mejor obra presentada en el festival, tanto por la composición como por su interpretación. *Soles* de Mariano Etkin es una pieza escrita en 1968 por el argentino cuya obra en general disfruto bastante. Como no había escuchado esta obra anteriormente, fue un verdadero regalo descubrirla. Los intérpretes en la flauta, el corno y el contrabajo fueron impecables – vale la pena aclarar que, según tengo entendido, Etkin proporcionó sus propios intérpretes –. Es una de las piezas tempranas en su catálogo, pero sin duda muy cercana a lo que serán sus intereses posteriores en austeridad, espaciamiento de voces y registros, material tónico reducido, y dinámicas que fluctúan hermosamente entre el *piano* y *pianissimo*. Absolutamente genial. El público reaccionó de forma correspondiente, y celebró la interpretación de manera bien merecida para el autor.

El quinto concierto del martes 21 de junio fue el más extenso, algo que muchos en el público notaron. Se dio una coincidencia inusual y bienvenida: el escuchar dos cuartetos de cuerda guatemaltecos en la misma noche. El segundo cuarteto de cuerdas de Joaquín Orellana, titulado *Frater ignotus* es, como el nombre sugiere, un ‘hermano desconocido’ en especial si se le ve en comparación a alguna obra pre-CLAEM de Orellana. El lenguaje ya post-Bartók del cuarteto, su clara estructura e intenso tratamiento armónico-melódico es un excelente ejemplo de la asombrosa transformación de estilo musical por la que pasó el talentoso guatemalteco durante su tiempo en Buenos Aires. La pieza siguiente de Jorge Antunes *Microformóviles I* de 1970 para viola y piano presenta una forma abierta, influenciada por la visita de Umberto Eco al Di Tella ese año, donde el violista escogió el orden de las cuatro partes del trabajo. No hay duda que Antunes es un buen compositor, pero esta pieza no logró atraparme.

Tenebrae factae sunt (1968) para cinta de Luis María Serra es una composición que aunque no ha envejecido bien – problema de mucha música electroacústica, pero atención, no toda – muestra varias interesantes ideas del joven Serra. La pieza interpretada en el medio del largo programa fue *Saba* de Valentín Pelisch, un joven compositor (1983) y ganador de esta primera edición del concurso “Resonancias de la modernidad.” Pelisch, quien en 2009 ya había sido uno de los diez compositores que recibieron la beca Melos-Gandini, crea una composición muy bien escrita, misteriosa y enigmática, con paisajes sonoros que son cercanos al estilo parco y descubierto de compositores de generaciones anteriores a él como la de Etkin. Pelisch presta particular atención a la gestualidad y corporalidad de los intérpretes en el escenario, utiliza varias veces el gesto sin sonido para crear una tensión visual-auditiva, y su pieza realmente es para ver y escuchar simultáneamente. Vale la pena prestar atención a la obra de este joven compositor en los próximos años. A continuación el concierto volvió al CLAEM con *Retablo I* de Edgar Valcárcel escrita en 1976. La pieza, muy bien interpretada por lanza, tiene una parte de piano con momentos hermosos y acompañada por una parte de cinta a mi parecer muy pobre. El trabajo – si ignoramos la cinta – es interesante como un tipo de minimismo que antecede un poco la búsqueda de lo hermoso y minimista que se volvió algo común entre algunos compositores en los años 80. La pieza más larga del concierto, en lo que ya era de por sí un concierto largo, fue el *Cuarteto de cuerdas Nº 1* de Jorge Sarmientos escrito en 1966. La pieza es un ejemplo de composición serial libre que no tiene mucho que decir, pero que toma bastante tiempo en hacerlo. Afortunadamente la última pieza de la noche fue una agradable sorpresa: *Fonosíntesis III* de Luis Arias quien escribió la pieza durante sus años de estudiante en el CLAEM en 1967. En ella Arias muestra una sensibilidad particular y una apreciación por el sonido en si mismo. En varias medidas el trabajo parece ser una composición de *musique concrète* instrumental. La disfruté, y me sorprendió el ver a Arias en el auditorio ya que no había participado de eventos anteriores.

El sexto concierto – y último de música de cámara – comenzó con una pieza de Armando Krieger, *Piedra blanca sobre piedra negra* o *Los rostros invisibles* (apareció con ambos nombres en el programa y nunca se aclaró cuál era el nombre ni la fecha de composición). La obra era oscura, poco sensible, algo desoladora, y hasta cierto punto chocante con el público. El texto, aunque no siempre comprensible, aumentó la incomodidad que la pieza generó en mí. La dirección de Krieger desde el piano no fue particularmente clara, el uso del bandoneón me pareció algo innecesario, y la cantante chilena Macarena Valenzuela – quien había tenido una muy buena participación en *Ukrinmakrinkrin* en un concierto anterior – parecía incómoda en el escenario. La segunda pieza fue *Divertimento* (1969) del compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni. La obra comienza con un dúo de clavecín y violín en lenguaje musical del siglo XVIII que es prontamente intervenido por las cuerdas, piano y bandoneón presentando sonoridades atonales que irrumpen contra lo extremadamente tonal. Aunque la novedad de estas interrupciones desaparece prontamente, no dejó de ser un momento interesante en el concierto. Le siguieron las *Playas rítmicas 1 y 2* (1957) de Jorge Arandía Navarro, que fueron principalmente una demostración de buena lectura y habilidad técnica del pianista, pero no particularmente conmovedora. La obra de Coriún Aharonián *Una estrella, esta estrella, nuestra estrella* (1969) fue interpretada de

manera muy aceptable, y la disfruté. La pieza, aunque mucho más activa que cualquiera de las piezas más tardías del compositor, esta llena de pequeños gestos que reaparecen en obras futuras. De manera similar a la pieza de Arias, la obra de Aharonián tiene mucho de música concreta instrumental. La obra *Metéora* (1968) de Joaquín Orellana es una pieza electroacústica que en el pasado he disfrutado pero que, como Orellana correctamente denunció, fue pasada en muy bajo volumen. La aridez de la composición y su rugosidad casi programática – *Metéora* es un área de formaciones rocosas enormes en Grecia donde se encuentran múltiples templos ortodoxos – hacen en general una obra bien lograda, que complementa muy bien una visión panorámica del proceso compositivo de Orellana durante su paso por el CLAEM junto a su *Frater ignotus*. Terminando el concierto se interpretó una pieza que los becarios de 1969-1970 recuerdan afectuosamente: *Asómate a la ventana, María*. A pesar de que la interpretación en el ensayo salió mucho mejor que en el concierto – los intérpretes estaban más relajados y quizá más conectados con la dinámica jocosa y coqueta de la pieza –, igualmente la versión resultó agradable. En mi imaginación intenté recrear cómo debió haber sido tener a los becarios en el escenario en el año 1970 tocando esta obra.

El séptimo concierto fue dedicado a obras electroacústicas y afortunadamente el sonido estuvo algo mejor. La presentación que se hizo de los compositores y las obras proyectada en el escenario antes de cada uno resultó menos desastrosa de lo que pudo ser; en el ensayo pude observar lo que el artista visual de la universidad de Maimónides tenía planeado hacer con estas presentaciones, con una cortina musical que no tenía nada que ver estéticamente con el festival y hubiera sido algo abominable. La primera pieza fue el clásico *Intensidad y altura* (1964) de César Bolaños, seguido de una composición muy interesante de Miguel Ángel Rondano del mismo año titulada *Ouroboros*. La pieza *Oposición-fusión* (1968) de Jacqueline Nova siempre me ha parecido un excelente trabajo, al igual que *Cinta-cita* de Jorge Antunes y *Que* de Coriún Aharonián, ambas de 1969. Las dos últimas obras, *Analogías paraboloides* de Pedro Caryevschi y *La panadería* de Eduardo Kusnir fueron compuestas con ayuda del convertidor gráfico analógico de von Reichenbach en 1970, al igual que *Mnemon* de Maranzano. *Analogías* tiene una coda que sorprendió a casi todo el auditorio que ya había decidido aplaudir cuando de pronto se dio cuenta de que la pieza aún continuaba. Realmente, al igual que *Mnemon*, la pieza resulta una exploración de una técnica y una idea pero con poca profundidad en su estructura y su forma. Por otro lado, *La panadería*, en una versión limpiada de ruido y quizá con un poco de reverberación adicional a la grabación, dio buen final a un concierto que resultó corto y poco atendido. En este momento vale la pena decir que me pareció un poco inadecuado que el director artístico del festival, Eduardo Kusnir, tuviese tres piezas en el festival y además que todas fueran última pieza en el programa (Antunes, otro de los organizadores iniciales del festival, también tuvo tres). Estimo mucho a Kusnir, pero creo que esto fue un error de planificación que pudo haberse evitado.

Para terminar de comentar los conciertos de cámara falta mencionar otra tacha en las decisiones organizativas del festival. Una hora antes de cada concierto de cámara, estaba programada, como parte del festival, una ‘intervención poliartística’ de Francis Schwartz titulada *El kiosco de la verdad*. Por lo que pude entender, en realidad

Schwartz interpretó varias de sus obras, que utilizaban un lenguaje de ‘vanguardia de los 60s’, a pesar de muchas ser recientes. Cuatro días de pre-concierto con el mismo artista resultó un poco excesivo a mi parecer. Fuera de esto, lo que jamás quedó claro fue la relación entre Schwartz y el Di Tella o el CLAEM – que es ninguna, vale la pena decir – o por qué fue Schwartz fue invitado a tener este espacio privilegiado antes de cada evento.

El octavo y último concierto del festival, al igual que el primero, fue sinfónico a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional, que una vez más sorprendió por realizar un programa de obras fuera de lo convencional y a un decente nivel. La primera pieza fue de Blas Emilio Atehortúa. Sus *Estudios sinfónicos Op.36* es una pieza de ámbito grandioso y exuberante, pero que en el fondo no ofrece mayor atracción. Sin embargo, el director venezolano invitado Alfredo Rugeles hizo una excelente labor en hacer sonar la pieza muy bien. El *Concierto para marimba y orquesta* de Jorge Sarmientos fue una pieza anterior al CLAEM, y el compositor, quien también dirigía, apuntó en su comentario al subir al escenario que fue un pedido especial dada la presencia del solista percusionista Alain Huteau para el festival. La pieza está bien escrita en un lenguaje que se podría decir neoclásico e inmensamente conservador. Sarmientos continuó dirigiendo la siguiente pieza de Gabriel Brnčić *¡Volveremos a las montañas!...* Brnčić logra crear una pieza altamente dramática enfocada en texturas y no alturas, donde hay una gran tensión tímbrica. Desafortunadamente, el ruidoso auditorio no me permitió concentrarme en la pieza. Algo similar sucedió con la obra que abrió la segunda parte, *Música ritual* de Mariano Etkin. En medio de las personas que regresaban tarde a sus crujientes asientos, los estornudos, y las miradas de regaño de Rugeles que volvía al escenario para dirigir la obra, *Música ritual* (1974) mostró una vez más que Etkin dominó el arte de concentrarse en los pequeños sonidos y en las diminutas dinámicas desde muy temprano en su carrera. La orquesta hizo un muy buen trabajo bajo la batuta de Rugeles y, a pesar de las interrupciones, fue uno de los momentos cumbre del festival. El concierto fue cerrado con *Las transformaciones del agua y del fuego en las montañas* (1991) de Villalpando quien, con un lenguaje muy conservador de cierta forma recordó al Charles Ives de los años 1900-1910 y al Carlos Chávez de la Sinfonía India. Luego del aplauso final del público, Rugeles dio un guiño al fallecido director del CLAEM, Alberto Ginastera, finalizando el festival con el *Malambo* de su suite *Estancia*.

Las presentaciones

La serie de mesas redondas – que de manera exagerada fueron llamadas “conferencias y seminarios” en la descripción del festival – estaban programadas para comenzar a las 10 de la mañana pero comenzaron siempre mucho más tarde. Esto retrasaba, evidentemente, la posibilidad de comenzar a tiempo el evento de las 11:00. Pero lo realmente grave de estas presentaciones fue que muy pocas de ellas tuvieron algo que ver con el CLAEM. En realidad parecieron más momentos de publicidad pagada por distintas instituciones para promover sus actividades. Sorprendentemente en las sesiones de preguntas, cuando ya los becarios asistentes al festival ni siquiera venían a las charlas al darse cuenta de su poca relevancia, también se convirtieron en plataformas para la autoconsagración y la propaganda.

El primer encuentro el sábado 18 de junio iba a ser, supuestamente, un encuentro con los becarios. Desde un principio el evento parecía predestinado a fallar puesto que eran muchos, no había suficiente espacio en el escenario, y no parecía tener algún tipo de organización. Finalmente, con el organizador de la mesa Eduardo Kusnir disculpándose por llegar 45 minutos tarde, se realizó una introducción al festival hecha por José Luis Castiñeira de Dios, Director Nacional de Artes en Argentina, quien dio una presentación muy propia e informada, pero no particularmente relevante al evento. Lo que sí hizo fue iniciar la difusión del proyecto iberoamericano para crear un fondo de promoción a la música de nombre tentativo IberMúsica o FonMúsica. Acabada la presentación, Kusnir realizó un intento fallido de hacer que distintos becarios tomaran el micrófono. Lo que terminó sucediendo es que quienes de por sí tienen ya un buen manejo del escenario y un ánimo para la 'performance' aprovecharon la oportunidad para apropiarse del micrófono por largo tiempo. El interés del evento fue poco, excepto para mostrar en algunos casos que existe aún mucho desconocimiento sobre el CLAEM y que en una situación así se hubiese podido hacer algo al respecto.

Las mesas redondas volvieron a reunirse el martes 21 de junio, esta vez a cargo de Mariano Etkin y el educador e investigador de películas y artes audiovisuales Eduardo Russo. El rol de Russo en la presentación no fue claro para mí, pero las palabras de reflexión de Mariano sobre el tiempo que ha pasado desde el CLAEM demostraron que hubiese sido muy interesante tener a los becarios en los paneles de presentación hablando sobre sus recuerdos, sus situaciones actuales y sus experiencias. La segunda presentación del día fue dada por Claudio Bazán, compositor e hijo del becario Oscar Bazán. En una charla que cubrió varias décadas de la obra de Bazán, Claudio mostró de manera un poco superficial y quizá con falta de rigurosidad musicológica pero con mucho convencimiento y aprecio el trabajo del talentoso Oscar.

El miércoles comenzó con una presentación que pareció más un comercial extendido sobre la Universidad Nacional de Lanús, guiada por Susana Espinosa, fundadora de la carrera en Audiovisión. Las conexiones que se hicieron con el CLAEM fueron tenues si acaso, y quedó un poco en evidencia la desconexión entre el evento y la presentación cuando tanto Aharonián como lanza señalaron el incesante uso de Pierre Schaeffer como referente y cuestionaron la relevancia de esto en el contexto latinoamericano. La siguiente presentación realizada por diferentes compositores parte del LIPM iba a estar dirigida a discutir aspectos de los compositores con el tema: "elitismo o desclasados". La presentación falló en definir los términos de la discusión y se convirtió quizá más en una charla de café entre compositores, que es interesante para mi labor como musicólogo interesado en vida cotidiana, pero que encuentro muy poco relevante en el contexto del festival. Finalmente la discusión se dirigió en algún momento hacia comentarios sueltos sobre 'identidad' y el rol del público que resultaron tanto desactualizados como poco informados.

El jueves 23 la charla dada por la Universidad Maimónides logró ya colmar mi paciencia dada su irrelevancia con respecto al evento alrededor del Di Tella. Tan así fue que ya ninguno de los becarios asistió a la charla, con la excepción de Eduardo Kusnir, director artístico del festival. La conversación sin estructuración que realizaron los compositores invitados a la mesa de discusión, de nuevo a manera de charla de café con algo más de

orden, partió de un ejemplo de Bernstein dirigiendo Mahler, se dirigió en algún momento a pensar en compositores involucrados en la interpretación como Lutosławski, la alta intervención que puede tener un intérprete con una obra, como en el caso de Glenn Gould y la relación cercana entre compositores e intérpretes, por lo que se mencionó a Berio. Sobra decir que la charla no tuvo mención alguna al CLAEM. El segundo evento en el día, de mucha mayor relevancia fue la presentación del libro compilado e introducido por Laura Novoa con parte de la correspondencia de Alberto Ginastera en sus años como director del CLAEM. La presentación del evento fue hecha por Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini, cuyas palabras, dadas con mucha informalidad, contenían como siempre una alta dosis de verdad y de profundidad que hicieron mucha falta durante las sesiones de la mañana. El libro de Novoa fue dado a los becarios de manera gratuita, y se convierte en una nueva ayuda para investigadores que no tienen acceso a las fuentes primarias, es decir, fuera de Buenos Aires. Aún no he tenido tiempo de ver el libro con atención, pero vale la pena aclarar que es una selección del total de cartas que se encuentran en la biblioteca de la Universidad Di Tella, y que Novoa se toma el tiempo de traducir de varios idiomas. La utilidad de este trabajo será sólo confirmada con el tiempo.

El último día del festival, 24 de junio, se inició con una de las charlas rescatables del evento. Oscar Traversa, un reconocido semiólogo, dirigió una conversación entre Roque de Pedro, crítico y compositor desde la época del CLAEM, Oscar Steimberg, otro semiólogo, y el compositor Carmelo Saitta, quien fue parte de la generación que surgió luego del fin del CLAEM. A pesar de que fue interesante escucharlos por ser personas muy bien informadas, tan sólo Roque de Pedro dio muestras de conocer algo sobre el CLAEM mas allá de los lugares comunes que se han repetido por décadas. Para cerrar los eventos de mesa redonda, tomó de nuevo la palabra José Luis Castiñeira de Dios, Director Nacional de Artes de Argentina, quien presentó en esta ocasión con mucho mayor detalle el proyecto de crear un fondo para la creación e investigación en música culta latinoamericana e ibérica. La sección de preguntas, cuando no fue secuestrada por miembros universitarios que aprovechaban el micrófono para vanagloriar sus instituciones, fue interesante, en especial la discusión acerca del poder neocolonial desde donde España se proyecta como guía del fondo. Las respuestas de Castiñeira de Dios convencieron a algunos pero no a todos los participantes.

Pensamientos Finales

Con este reporte quiero sencillamente compartir algunas de mis apreciaciones. Sin ánimo de llamarlas conclusiones, tengo algunos pensamientos finales desordenados sobre los que creo que varios tendremos que reflexionar.

- a) Continúa la falta de conocimiento sobre la historia del CLAEM, incluso entre los becarios participantes. La producción musicológica actual parece dirigirse en una dirección que puede complementar estos vacíos, pero es desafortunado que ninguno de quienes colaboramos desde el ambiente musicológico para el catálogo que se publicó para el festival tuviésemos espacios públicos para comentar, discutir, preguntar, aprender, y enseñar sobre el CLAEM. En mi caso, fue en cafés y restaurantes donde tuve las más importantes conversaciones que

- hubiesen sido muy valiosas de realizar públicamente. Me parece que los musicólogos presentes hubiésemos podido hacer un aporte mucho más significativo del que pudimos realizar.
- b) El gran ausente del evento fue Gerardo Gandini. Es una lástima que su salud no le permitiera asistir a más eventos, pero Gandini fue quizá el más importante 'alumno' del CLAEM, incluso en su condición siempre de profesor. Y fue también quizá el más importante profesor para muchos, incluso más que Ginastera, quien poco a poco se había ido desconectando del centro.
 - c) Quizá suene reiterativo, pero el otro gran ausente del festival fue la musicología. En un país como Argentina, potencia regional en este campo, es desconcertante que no se invite a musicólogos a organizar las charlas con el rigor académico que éstas merecen, de tal forma que un festival 'internacional' donde se dan 'seminarios y conferencias' tenga verdaderamente un alto nivel, y no el deprimente grado demostrado por muchas de las charlas ofrecidas. Varias de las personas que veníamos a participar de un festival Di Tella estábamos ya más que frustrados de intervenciones universitarias e institucionales que tan sólo mostraban un desconocimiento del entorno latinoamericano, algo que precisamente el CLAEM logró quebrar entre muchos de sus participantes.
 - d) Existe aún entre algunos una idea de que el CLAEM tuvo un altísimo impacto en Argentina. Tuvo impacto, sí, pero el impacto fue mucho mayor por fuera de Argentina, y de esto no se habló lo suficiente. Argentina, como varios compositores señalaron, y como la obra de muchos de los compositores argentinos en los años 60 demostraba, tenía un nivel altísimo en composición y disfrutaba de un cosmopolitismo comparable solamente con el neoyorquino en ese momento del hemisferio. El pensar que el CLAEM fue argentino pasa por alto que lo importante para muchos de los argentinos del CLAEM no fue aprender algo que no hubiesen aprendido por su cuenta durante esos años, sino conocer a los otros compositores latinoamericanos y enterarse de su condición en este panorama. No todos eran iguales al llegar al CLAEM, y mientras unos descubrían el dodecafonismo, otros ya cuestionaban los últimos dictámenes estéticos que emanaban de Darmstadt, Fluxus y Cage.
 - e) Me sorprende la división que continua en Argentina entre compositores 'electroacústicos' y los demás. Me imagino que algo así pudo haber surgido en el siglo XIX con compositores especializados principalmente en obras para piano (Chopin) o para guitarra (Sor o Tárrega) pero discursivamente resulta sorprendente lo arraigado que se ha vuelto esta división entre algunos – no todos – los compositores.
 - f) Queda también en el aire la sensación de que la realidad política del país, en especial la relación del evento con el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, afectó en varios aspectos el festival. ¿Qué universidades participaron, y desde qué plataforma política lo hacían? ¿Cuáles universidades decidieron no participar? Yo parecía ser uno de los pocos sorprendidos cuando los compositores del LIPM, en su mesa redonda durante su presentación, decidieron expresar públicamente su agrado por el anuncio de la candidatura de Fernández para su reelección. Me pareció un lugar extrañísimo para hacer esta declaración.

Urbana-Champaign, julio de 2011