

Vanguardias al sur

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector
Gustavo Eduardo Lugones

Vicerrector
Mario E. Lozano

Omar Corrado

Vanguardias al sur.
La música de Juan Carlos Paz



Universidad
Nacional
de Quilmes
Editorial

Bernal, 2012

Colección: Música y Ciencia
Dirigida por Oscar Pablo Di Liscia

Corrado, Omar
Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. - 1a ed. -
Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
400 p. ; 15x21 cm. - (Música y ciencia / Pablo Di Liscia)

ISBN 978-987-558-253-8

1. Historia de la Música. 2. Música Argentina. I. Título
CDD 780.098 2

© Omar Corrado. 2012

© Universidad Nacional de Quilmes. 2012

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352
(B1876BXD) Bernal, Provincia de Buenos Aires
República Argentina
<http://www.editorial.unq.edu.ar>
editorial@unq.edu.ar

Diseño: Mariana Nemitz

ISBN: 978-987-558-253-8

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
PRIMERA PARTE. SECUENCIAS	23
Capítulo I. Situación y oportunidad (1897-1929)	25
1. <i>Minima biographica</i>	25
2. La experiencia musical	29
Capítulo II. Resonancias de la Schola Cantorum	43
1. Una versión de la música	43
La historicidad	43
La confianza en la estructura	46
La regla y la obra	48
2. La técnica	50
La forma	51
La armonía	57
Capítulo III. Juego de espejos	63
1. La técnica	71
Aprendizajes y distancias, o qué hacer con los modelos	71
Anclajes tonales	77
a) La melodía	77
b) Superposiciones	80
c) Función estructural de los intervalos	84
Las cuartas y quintas	84
Las segundas	86
Estructuras cromáticas	87
Complejos	88

Funciones del ritmo	89
a) Silencios	90
b) Polimetría	91
c) Polirritmia	93
Relaciones duración-altura	94
Timbres, texturas, formas	96
2. Estilo(s)	100
Capítulo IV. <i>Ostinati</i>	109
1. Realizaciones	110
2. Confluencias	120
Capítulo V. Estabilizaciones	125
1. Trayectorias	137
Tramas 1	137
Simultaneidades	144
Tramas 2	152
Interludio: formas puras y tiempos tormentosos	159
Redes múltiples	166
2. Recapitulaciones	185
Capítulo VI. El apogeo de la estructura	195
1. Puntos de llegada	195
2. Transformaciones canónicas	202
Vocabulario	204
Discurso	210
Forma	215
3. Constantes y proyecciones	219
Capítulo VII. Otros sonidos, otras imágenes	223
1. Cambios de perspectiva	223
2. En el cine	226
Capítulo VIII. Relatividades	245
1. Reflexión, balances, experiencias	245
2. Retornos... hacia delante	247
<i>Música para piano y orquesta</i>	247
<i>Invención para cuarteto de cuerdas, Núcleos</i>	251
3. Materia-duración	260
4. Aperturas-estallidos	274

SEGUNDA PARTE. ARTICULACIONES	291
Capítulo IX. A propósito de las funciones temáticas	293
1. Definiciones	293
2. Integraciones.	296
3. Dispersiones	302
4. Consecuencias	308
Capítulo X. Sistemas, desvíos, rupturas	311
1. Leyes y desvíos	311
2. Certezas, transgresiones	317
Capítulo XI. Las modalidades expresivas.	323
1. Definiciones	323
2. Distancias	326
3. Connotaciones	335
Capítulo XII. Las direcciones del tiempo	355
1. Vectores/narración	356
2. Estados/espacio	361
Conclusiones	369
Documentación	377
1. Catálogo de obras musicales	377
Aclaraciones	377
Catálogo	379
Música para cine	388
Transcripciones	389
2. Grabaciones	389
Editadas	389
Inéditas	391
3. Fuentes escritas	394
Libros	394
Prólogos	395
Correspondencia	395
Editada	395
Inédita	396
Artículos	396
Aclaraciones	396

Recortes encontrados en archivos o bibliotecas sin datos, o con datos incompletos	408
4. Intervenciones del compositor en entrevistas grabadas.	408
5. Testimonios orales	408
Bibliografía	411
1. Diccionarios y obras similares	411
2. Artículos basados en entrevistas	413
Con firma del entrevistador	413
Sin firma –o con iniciales no identificadas– y recortes con datos incompletos	414
3. Libros y tesis específicos sobre Juan Carlos Paz	414
4. Artículos específicos sobre Juan Carlos Paz	415
5. Bibliografía general sobre música argentina y latinoamericana del siglo xx, citada o consultada.	418
6. Bibliografía mencionada sobre historia, arte, literatura y cine argentino y latinoamericano.	422
7. Bibliografía general mencionada	425

Agradecimientos

El presente trabajo, así como la tesis en la que se basa, no hubiera sido posible sin la colaboración de las siguientes instituciones, en distintos momentos: Agrupación Nueva Música, Municipalidad de Rafaela, Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Argentina, Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), Fundación Paul Sacher de Basilea.

Los materiales básicos para esta investigación fueron consultados u obtenidos en los siguientes centros e instituciones, a cuyos directivos y responsables agradecemos: archivo de Juan Carlos Paz conservado por la Agrupación Nueva Música, bibliotecas del Congreso de la Nación y del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Biblioteca Central y Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Biblioteca “Raúl Scalabrini Ortiz” de la Asociación del Personal de Dirección de los Ferrocarriles Argentinos, bibliotecas del Museo del Cine del Gobierno de Buenos Aires y del Teatro Colón, Biblioteca Nacional de Argentina; Centro de Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDInCI); archivos Aharonián-Paraskevaídis, del Conservatorio Thibaud-Piazzini, de partituras del Teatro Colón y de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC); hemeroteca del Gourmet Musical; filmoteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); Arnold Schoenberg Center de Viena; fonotecas de Radio Nacional, de la hoy desaparecida Radio Municipal de Buenos Aires y de Radio France. Diferentes estadías en el Departamento de Musicología de la Universidad Humboldt de Berlín, posibilitadas por la proverbial gentileza del profesor Hermann Danuser, permitieron la consulta de bibliografía general en dicha institución. Relevamos en esas permanencias en Berlín también los fondos del Instituto Iberoamericano y la Biblioteca Nacional en sus dos localizaciones. Fueron consultadas asimismo la bibliografía y la documentación existentes en el Centro Georges Pompidou, la Biblioteca Nacional de Francia y la del IRCAM.

Un agradecimiento especial para Danièle Pistone, nuestra directora de tesis, y para los miembros del jurado que la evaluaron, Serge Gut y Manfred

Kelkel. En el ámbito de nuestra formación previa, la deuda mayor es con Mariano Etkin.

La contribución de amigos y colaboradores de Paz fue asimismo invaluable, en particular la de Lucía Maranca, Francisco Kröpfl, Violeta Mosalini y Jorge Zulueta. Conversaciones directas o epistolares ocasionales con Chipi Lagos, Perla Chirom, Nicolás Espiro y Rodolfo Arizaga resultaron de interés. Muchos colegas y amigos, en distintos momentos, nos ayudaron a despejar el camino, nos indicaron y acercaron documentos y bibliografía, respondieron preguntas, abrieron otros ángulos de visión, con frecuencia a partir de otras disciplinas: Alcides Lanza, Coriún Aharonián, Patricia Artundo, Leon Stefanija, Christina Richter-Ibáñez, Jean-Jacques Düнки, Therese Muxeneder, Clara Kriger, Diego Gardiner, Cristina Rossi, Miguel Baquedano, Martín Liut, Sergio Ambroggi, Carmelo Saitta, Jorge Horst, María Inés García, Pablo Fessel, Claudio Korembli, Michael Angell, Leandro Donozo, Adriana de los Santos, Miguel Tiraboschi, Ricardo Kalbermatten, Norma Fenoglio, Juan Carlos Deambroggi, Laura Mogliani, María Laura Novoa, Daniella Fugellie. Diego Prego fue el cuidadoso transcriptor de los abundantes fragmentos de partituras incluidos en el texto.

En el comienzo de esta empresa fue decisivo el apoyo de Lucía P. de Marchetti y Virgilio Cordero. También, y de manera especial, el de Remo Pignoni, por su confianza, su sabiduría, su amistad.

Nuestro reconocimiento al jurado del Premio de Musicología Casa de las Américas 2008 por haber considerado que este trabajo merecía la distinción que le acordaron y a Nisleidys Flores Carmona, por su trabajo de edición para la publicación cubana de este libro, en 2010.

La presente edición, en la que se realizaron solo mínimos ajustes en relación con la primera, se debe a la generosidad de Oscar Pablo Di Liscia para integrarla a la colección Música y ciencia, bajo su dirección, y a la de los responsables de la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Mónica Aguilar y Rafael Centeno. Gracias a todos ellos por hospedar este libro en el prestigioso catálogo de esa editorial.

Tuve el privilegio de que Malena Kuss, Graciela Paraskevaídís, Francisco Kröpfl y Federico Monjeau leyeran el manuscrito y aportaran observaciones y críticas fundamentales.

Mi familia sostuvo el desarrollo de este trabajo, en diferentes situaciones, con el mismo empeño y pareja solidaridad.

A todos ellos mi sincera gratitud.

Introducción

El principio del discurso es su parte más difícil,
y desconfío de los que empiezan por él.

MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Papeles de Recienvenido*

1976. En un homenaje a Juan Carlos Paz en el cuarto aniversario de su muerte, cuya síntesis publicó Martín Müller en *La Opinión Cultural*, su discípulo Francisco Kröpfl destaca el énfasis que ponía el maestro en el manejo de los procedimientos compositivos del pasado como fundamento insoslayable para la solidez de la construcción musical. Mariano Etkin reivindica, en cambio, su actitud iconoclasta, antiacadémica y cuestionadora. Leopoldo Torre Nilsson lo señala como un referente significativo en la composición de música para cine con una autonomía capaz de trascender la funcionalidad del género.

1982. A diez años de su muerte, en una mesa redonda organizada por la Agrupación Nueva Música, Gerardo Gandini, que había estudiado con Alberto Ginastera, selecciona la música neoclásica de Paz como el segmento más interesante de su producción. Kröpfl manifiesta su admiración por el canon serial al infinito que cierra *Dédalus*, 1950. Felisa Pinto, periodista, hija del notable pianista Hernán Pinto, estrena *Tres movimientos para conjunto de percusión*, obra que ella escribiera específicamente para este homenaje, luego de breves estudios de composición realizados poco antes. Paz –amigo de la familia– se la había atribuido, como travesura, de manera borgeanamente falsa, en su libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*, editado en 1955.

1987. A los 90 años de su nacimiento, Ricordi edita *Homenaje a Juan Carlos Paz*, un conjunto de piezas para piano de nueve compositores argentinos. Varias de ellas aluden a distintas soluciones de lenguaje adoptadas por Paz: el motorismo y las disonancias percusivas, el dodecafonismo riguroso, los *clusters* y las discontinuidades espaciales. La silueta musical del dedicatario parece resultar, frente a la multiplicidad, escurridiza al momento de homenajearlo.

1997. En el ciclo “Experimenta”, se realizan versiones de 6 *eventos*, piezas gráficas escritas por Paz en 1972, a cargo de diferentes compositores e intérpretes.

1998. A 101 años del nacimiento de Paz, aparece el primer disco monográfico dedicado a su obra, el cd *Inicios de la vanguardia musical en la Argentina*. Juan Carlos Paz, editado por el Fondo Nacional de las Artes.

1999. *Dédalus, 1950* es la única obra de autor argentino incluida –por un solo entrevistado– en una encuesta a compositores, críticos musicales y musicólogos argentinos sobre el canon musical del siglo xx, llevada a cabo en Buenos Aires por la revista *Clásica*.

Estos breves fragmentos arrancados casi arbitrariamente de lo que solía llamarse “la posteridad de la obra” constituyen fugaces documentos de recepción, indicadores de los modos a través de los cuales distintos segmentos del campo musical contemporáneo valoran la obra de Juan Carlos Paz. Revelan asimismo los supuestos y convicciones que sostienen las lecturas, solidarios con diferentes tradiciones activas en la historia musical argentina. Las respuestas construyen un personaje facetado, múltiple, contradictorio, según las jerarquizaciones que los instrumentos de observación habilitan y potencian, en relación con las propias prácticas de quienes las emiten. Se obtiene así un autor que cultiva la rigurosidad numérica y estructural, que puede permitirse el humor en medio del denso y exhaustivo trabajo musicológico, insistir en la necesidad de dominar los recursos formales fundamentales del pasado, remover las convenciones sonoras del cine nacional, dibujar partituras indeterminadas y componer buena música neoclásica. Esta figura emerge con relativa visibilidad en los aniversarios “redondos” de su nacimiento y su deceso; se edifica, además y paradójicamente, en un marco de inaccesibilidad de la mayor parte de su obra musical en los circuitos normales de difusión.

Paz fue en realidad todas y cada una de estas personas, entre otras. La multiplicación fue un voluntario recurso vital y estético para huir de las convenciones y las cristalizaciones; un medio de autoexigencia y vigilancia. Su obra constituye sin ninguna duda un núcleo obligado para cualquier historia abarcativa de la cultura argentina. Ella sobrepasa con creces el ámbito exclusivo de la música para integrarse al campo intelectual más extenso, en razón de la relación permanente del compositor con las corrientes artísticas avanzadas, de su diálogo constante con las adquisiciones y los problemas del pensamiento contemporáneo, de su intervención iconoclasta, provocativa, típicamente vanguardista, en los debates estéticos internacionales y locales. Ubicado en su irreductible posición de *outsider*, la actividad de Paz puede entenderse como un discurso generalizado sobre el arte de su tiempo, que se escribió en diferentes frentes y formatos, en una textualidad extendida que comprende

la intervención en el espacio público –organización de conciertos, actuación intensiva como pianista, conferencias, debates, artículos en revistas culturales y musicales–, los trabajos musicográficos y musicológicos de envergadura, la obra musical. Su común denominador es la interrogación sobre la condición contemporánea, su génesis, sus líneas de fuerza, sus proyecciones.

Existe un volumen considerable de escritos periodísticos sobre el compositor, anteriores a 1972 –año de su muerte–, referido en particular a aspectos biográficos, anecdóticos o de información general. Buena parte de esa hemerografía tiene un carácter militante y refleja los posicionamientos y combates de los actores en un campo en el que Paz fue protagonista, como el de las revistas y periódicos culturales en que colaboró. Son escasas, en ese conjunto, las consideraciones específicas sobre la obra musical; entre ellas se encuentran la del temprano artículo de Héctor Gallac aparecido en el *Boletín Latino-Americano de Música* en 1935¹ y el de Honorio Siccardi en *Compás* en 1936. Un texto de Eduardo Keller Sarmiento acompaña la edición de una partitura de Paz –*Balada*– en *Música Viva* (1941), la revista del colectivo del mismo nombre organizado por Hans Joachim Koellreutter en Brasil. A mediados de la década de 1960, se suman los trabajos de Jacobo Romano en la *Revista Musical Chilena* (1966) y en *Sonda I* de Madrid (1967). En 1963 hubo un encargo de la Dirección Nacional de Cultura a Juan Carlos Bechinsky para la edición de un libro sobre Juan Carlos Paz, lo que nunca tuvo lugar.² Menciones sobre el compositor y su obra se incluyen brevemente en la mayor parte de los textos generales sobre la música en Argentina y en América Latina desde los primeros años de la década de 1940; entre ellos se encuentran los de Gilbert Chase, Daniel Devoto, Roberto García Morillo, Lazare Saminsky, Nicolas Slonimsky, Aurelio de la Vega, Oreste Schiuma, Alberto Giordano, Mabel Senillosa y Otto Mayer-Serra. Una síntesis biográfica suele asimismo aparecer precediendo los catálogos, como el editado por la Unión Panamericana en la serie *Compositores de América* (1955). El *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* lo incorpora a partir de su quinta edición, en 1954, y la *Encyclopédie Fasquelle* en 1961. Figura en la *Enciclopedia de la música argentina* de Rodolfo Arizaga en 1971. En el ámbito germanohablante, el *Riemann Musik Lexicon* lo

¹ El artículo de Francisco Curt Lange aparecido en 1938 en el tomo iv de la misma publicación –“El compositor argentino Juan Carlos Paz. Su presentación en ‘Arte y Cultura Popular’, Universidad de Montevideo”–, pese a su título, consiste en realidad en una introducción general al lenguaje musical contemporáneo, brevemente enmarcada por consideraciones elogiosas a la figura del compositor argentino. Para las referencias completas de estos trabajos y los siguientes, véase la bibliografía situada al final del volumen.

² Conocemos la existencia de este trabajo solo por las menciones en Paz, J. C., *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias II*, Buenos Aires, La Flor, 1987, pp. 202-203.

incluye en 1962; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, en cambio, no lo hará hasta 2005, dos años después de su aparición en *Komponisten der Gegenwart*.

En los años inmediatos posteriores al fallecimiento del compositor se producen varios estudios dedicados exclusivamente a él: la tesis de David Sargent sobre su primer período dodecafónico, presentada en la Universidad de Illinois en 1975 y los libros de Jacobo Romano y de Jorge Zulueta, ambos en 1976: uno, de carácter más bien biográfico y ensayístico; el otro, dedicado al estudio de la obra para piano. El volumen de referencia de Gerard Béhague sobre música en América Latina, *Music in Latin America. An Introduction*, publicado tres años después, reserva un espacio considerable a nuestro músico.

A mediados de la década de 1980 encontramos un grupo de trabajos que abordan distintos ángulos de la cuestión, entre ellos, el de Graciela Paraskevaídís en la revista *Interface / Journal of New Music Research* (1984), reeditado en castellano en *La del taller* (1985), la tesis de Michelle Tabor para la Universidad del Estado de Florida y su artículo en la *Latin American Music Review* (1986 y 1988, respectivamente), el capítulo sobre Paz y el Grupo Renovación de Guillermo Scarabino (1986-1987). En la década siguiente, Pola Suárez Urtubey acuerda un lugar al compositor en su capítulo sobre la música en la *Historia general del arte en Argentina* producido por la Academia Nacional de Bellas Artes (1995), y Miguel Ángel Baquedano da a conocer sus sostenidos trabajos analíticos de varias obras de Paz (1993, 1995, 1996, 1998). Un artículo de Juan Ortiz de Zárate sobre *Galaxia 64*, (2002) y la tesis de maestría de Christina Richter-Ibáñez en la Universidad de Magdeburg (2004) cierran provisoriamente, hasta donde sabemos, el conjunto de estudios. Numerosos artículos periodísticos se sucedieron en las últimas décadas. Muchos de ellos formulan penetrantes observaciones sobre el compositor y constituyen a la vez valiosos documentos de recepción; entre ellos se destacan los escritos por Coriún Aharonián y Federico Monjeau.

En la bibliografía existente, de la cual la aquí comentada es solo una selección, pocos son los textos centrados en el análisis musical de las obras; ellos fueron señalados en los párrafos precedentes. Los más exhaustivos son los que recortan una pieza o un conjunto caracterizado por procedimientos o medios en común. Es recurrente el establecimiento de una periodización técnica y estilística, proveniente en muchos casos de la explicitada por el mismo compositor, cuyos escritos aparecen, comprensiblemente, como respaldo del discurso.

Para nuestro propósito, el texto básico es uno que no ha sido publicado; tampoco escrito. Es el de las dos conferencias tituladas “La música de Juan Carlos Paz” dictadas por Francisco Kröpfl en la sala de Ricordi de Buenos Aires en 1982, en el marco de los actos de homenaje al compositor a los diez

años de su deceso. En ellas, Kröpfel diseñó una segmentación más articulada y convincente del corpus que la hasta entonces vigente, y que es la adoptada en nuestro propio trabajo. Hizo dialogar productivamente la música con notas de las *Memorias* de Paz y con breves apuntes históricos, con lo cual produjo una síntesis estimulante y reveladora.

Del lado de las fuentes, un cálculo rápido indica que las obras musicales publicadas representan poco más de una cuarta parte de las compuestas. El trabajo se centró en el archivo de Juan Carlos Paz, conservado por la Agrupación Nueva Música. Luego de numerosas mudanzas, fue durante muchos años cobijado generosamente por Lucía Maranca. Allí se hallan, sin catalogar, manuscritos musicales, correspondencia, cuadernos de apuntes, programas de conciertos, documentos personales, fotografías, así como partituras y libros pertenecientes al compositor. Las vicisitudes de este patrimonio conforman quizás una de las razones por las cuales por el momento no contamos con piezas significativas, como algunas de las primeras obras del catálogo, la casi totalidad de las partituras de la música para películas y una colección completa de programas de la Agrupación Nueva Música. De todas maneras, se conserva allí buena parte de los materiales pertenecientes al autor; la mayoría de las fuentes musicales utilizadas en nuestra investigación fueron consultadas en ese archivo, antes de su entrega a la Biblioteca Nacional a fines de 2011. Su producción crítica y musicológica, en cambio, fuera de los libros editados, fue reunida mediante un paciente trabajo artesanal realizado en numerosos archivos, bibliotecas, centros de documentación y colecciones particulares.

En lo referido a la documentación sonora, es evidente que la obra de Paz tiene una presencia casi nula en la vida musical. Su ejecución es por lo general fruto del esfuerzo militante, de los homenajes en aniversarios, y es por ello que el mayor porcentaje de las versiones con que contamos –que cubren, de todas maneras, un porcentaje mínimo de la obra total– provienen de registros realizados con diverso grado de fidelidad en esas ocasiones, inéditos. Unas pocas fueron conseguidas en fonotecas de radios, obtenidas en conciertos que ellas mismas transmitieron, o a través de intérpretes que registraron, con medios técnicos no profesionales por lo general, algunas de sus interpretaciones en público. Si bien contamos con grabaciones editadas de lo esencial de la obra para piano, debidas, en su mayoría a Jorge Zulueta, y también a Alcides Lanza y Ornella Balestrieri de Devoto, casi todo el resto de la producción sigue sin registros. El mencionado CD del Fondo Nacional de las Artes puso en circulación un grupo significativo de piezas de cámara y orquestales. Por diversas razones, ejecuciones históricas relevantes y conservadas, como la de *Continuidad* 1960 por la Orquesta de la RIAS de Berlín dirigida por Lorin Maazel, la de *Dédalus*, 1950 por el Ensemble Modern, la de *Rítmica ostinata*

por la Orchestre Philharmonique de París bajo la batuta de Mario Benzecry, o la de *Música 1946* realizada por un jovencísimo Carlos Roqué Alsina en Buenos Aires, siguen inéditas. Esta carencia sonora afecta de manera sensible nuestro estudio, y ello es particularmente agudo en el caso de la compleja música orquestal del compositor. En su tratamiento analítico tomamos, en consecuencia, las mayores precauciones. Algo similar ocurre con la música de las películas, cuyas copias existentes se hallan muy deterioradas en cuanto a la calidad de la banda sonora. Del análisis del material nos queda el convencimiento de que cuando esta música que no escuchamos sea al fin ejecutada y grabada en las mejores condiciones, aparecerá el compositor en una estatura hasta hoy insospechada.

Volvamos a la bibliografía. Pese a la considerable cantidad de escritos disponibles, sigue estando ausente un estudio integral de la obra de Juan Carlos Paz atento a la densidad artística e histórica en que se fraguó. Este trabajo se propone como aporte al análisis y comprensión de ese proceso en la intimidad de la música misma, donde se despliegan sus opciones formales, su inteligencia organizativa, su imaginación sonora y sus modalidades expresivas, pero también como espacio privilegiado en el que es posible descifrar inscripciones contextuales e ideológicas talladas por la cultura de su tiempo y su lugar. Teorizar sobre los modos de articulación de ambas esferas supera los propósitos de esta introducción: todos sabemos que el problema desvela desde siempre a los estudiosos de la estética, y no está en nuestras capacidades contribuir a su definición. El lector encontrará en el texto los marcos y soluciones adoptados en cada caso.

La extensión del corpus y la amplitud de la problemática que este genera conllevan todos los riesgos imaginables de carencia de especificidad y, en consecuencia, de generalización excesiva o de superficialidad. En este sentido, estas páginas deben entenderse como una contribución panorámica, o una síntesis extensa, a ser ampliada por investigaciones ulteriores. Se retuvo en el texto lo esencial del trabajo analítico; se desecharon carpetas enteras dedicadas al estudio detallado de cada obra, para conservar de ellas solo las conclusiones consideradas más significativas de los análisis desarrollados en relación con las premisas establecidas.

El origen del presente trabajo es una tesis para el Doctorado de Tercer Ciclo en Historia de la Música y Musicología, aprobada en la Universidad de París IV-Sorbona en 1985. Más de veinte años después, otras son las perspectivas teóricas, hubo algunas –pocas– nuevas investigaciones sobre el tema, y nuestra propia óptica cambió, como consecuencia, básicamente, de una tarea documental más intensiva en el campo de la música culta argentina del siglo xx y del acceso a fuentes no halladas en aquel momento. El texto que aquí

entregamos conserva lo sustancial de aquel trabajo estudiantil, traducido por nosotros mismos de su original en francés, cuyos desaciertos, inexactitudes y vacíos se intentó corregir. Incorporamos nuestras investigaciones posteriores, así como aquellas realizadas por otros estudiosos del tema, y utilizamos nuevas herramientas teóricas, al percibir su necesidad para responder a las preguntas que el corpus no cesa de formularnos. Por ello, la bibliografía aparece como un corte geológico longitudinal donde se observa la superposición de algunas de las tendencias divergentes que disputan parte de la reflexión técnica, estética y conceptual de las últimas décadas del siglo pasado.

El instrumental teórico reciente no sustituyó, sin embargo, al empleado en su momento, parcialmente inserto en las últimas estribaciones estructuralistas y semiológicas aún vigentes en la musicología de principios de la década de 1980; más bien se adosó a él. En este sentido, se ensanchó el lugar acordado a una contextualización más detallada de esta obra en la historia y el sistema cultural argentino de su tiempo, así como a la interpretación de sus significaciones latentes, cuando esta no violentaba las bases fácticas. De todas formas, si algún riesgo se asume aquí es el de una musicología “tradicional”, pre (¿o post?) estructuralista. O, quizás, modestamente moderna: la confusión de tiempos que plantean los términos utilizados remite a la polifonía de herejías y ortodoxias que caracterizan nuestra época.³ El lugar otorgado al contenido sonoro de la obra musical, a la región en la que ella conserva su relativa autonomía como objeto estético es ya índice de este posicionamiento. Lo es asimismo el estatuto acordado a la figura del autor: con sus fracturas constitutivas como sujeto, con las marcas de lo social que lo atraviesan, con su foucaultiano descentramiento en el universo discursivo, lo entendemos aquí como instancia que asume, sin embargo, las decisiones formales y estéticas finales que constituyen el punto de partida de nuestra investigación.

La heterogeneidad preside también las perspectivas analíticas que sostienen el estudio de la obra en su economía interna. No se utiliza aquí la obra para legitimar un método de análisis. Se parte, por el contrario, de su singularidad, de sus calidades sensibles y estructurales, de los estímulos, las preguntas y vías de entrada que aquella provoca, aunque esta apuesta a la intuición y la inteligencia musicales como punto de arranque del proceso de conocimiento

³ Y, como afirma Gorak, “cuando nuestras herejías empiezan a lucir tan homogéneas como nuestras ortodoxias, es tiempo entonces de empezar a reescribir nuestras filosofías de la cultura”. Gorak, J., *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Londres, Athlone, 1991, p. ix. Nos dedicamos a analizar y evaluar estos paradigmas en Corrado, O., “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, Buenos Aires, 2004-2005, pp. 17-44.

resulte irritante para una epistemología dura del análisis. El eclecticismo de los procedimientos puestos en juego, los ajustes constantes de foco, se corresponden, por otra parte, con los incesantes cambios de frente que la producción misma ejercita. Así, el estudio se aplica a relevar las constantes de un grupo de obras compuestas en determinado período a partir de un mismo conjunto de premisas o se concentra, por su representatividad, en una sola. Puede descansar en la homogeneidad de base que aporta la persistencia de un método compositivo altamente codificado o destacar los modos en que el estilo sostiene la heterogeneidad formal de superficie. Aprovecha los procedimientos numéricos cuando permiten formalizar determinadas configuraciones o los fenomenológicos cuando las cualidades del material y su despliegue temporal lo aconsejan. Marca tanto la normalidad cuanto la excepción si la música adhiere a soluciones de lenguaje preexistentes. Recurre a la crítica genética si ella ilumina el proceso de constitución del discurso. El recorrido es, por lo general, inductivo; se inicia en los elementos básicos del lenguaje para ascender a los niveles superiores de organización. La abundancia de fragmentos de partituras en el texto obedece al hecho de que la mayor parte de la obra no ha sido editada ni grabada, como señalamos antes, por lo cual resulta imprescindible suministrar al lector un mínimo de información que le permita seguir el curso de los análisis. Al tratarse de un compositor que ha escrito frondosa y lúcidamente sobre los problemas técnicos y estéticos centrales de la música del siglo, el análisis tiene en cuenta este nivel –el del punto de vista del propio autor–, ensaya sus supuestos y los coloca como proposiciones a confirmar, ampliar, discutir, historizar, modificar a lo largo del propio trayecto analítico.

Las dos partes en que se divide este trabajo plantean un doble recorrido del corpus. El primero es diacrónico y concentra lo esencial de los análisis musicales y de las consideraciones históricas. En él se intenta reconstruir cronológicamente el recorrido musical del autor, en relación con los hechos biográficos y contextuales considerados relevantes. A pesar del eclecticismo antes señalado, el análisis, como toda construcción teórica, parte de un mínimo marco que lo organiza. Así, la perspectiva que preside esta sección es la del estudio del desarrollo musical como consecuencia de la interacción entre la permanencia y el cambio, entre el establecimiento y consolidación de determinadas soluciones de lenguaje y los desplazamientos hacia otras, en el marco del debate artístico contemporáneo internacional y local. El proceso es dialéctico: se trata de ver cuánto de lo anterior hay en lo nuevo y cuánto de esto último aparece prefigurado, ahora que podemos verlo retrospectivamente, en formulaciones previas. El análisis pretende en consecuencia ser funcional a la comprensión histórica. También aparecen zonas de incertidumbre o de superposiciones que desestabilizan las direccionalidades dominantes. Queda

claro, entonces, que no hay aquí ninguna “naturalidad” de la cronología como patrón único, mecánico y vectorial de los procesos: esta es solo el escenario sobre el que se juegan las confrontaciones antes definidas. El segundo recorrido propone una reorganización del mismo material en torno de ejes técnicos, conceptuales y estéticos identificados en el trayecto anterior, constantes desprendidas ahora del requisito cronológico. El criterio se parece más a una exploración cartográfica, espacializada. Los cuatro capítulos de la segunda parte releen/reescriben la producción a partir del problema del tematismo, de los sistemas y desvíos, de la expresividad y la significación, y de las formas de la temporalidad, respectivamente.

Este ordenamiento de la exposición es el que consideramos más sistemático. Es obvio que los lectores pueden, como en todo texto, desobedecer la sucesión a la que no puede sustraerse un escrito de esta naturaleza y organizar otros itinerarios más eficaces o creativos. Uno de los posibles sería el de comenzar por la segunda parte –que posee un carácter más sintético y conclusivo– y volver a la primera cuando se requiera información fáctica complementaria o “documentación probatoria”.

La reposición de esta obra en su contexto y en los debates artísticos generales, así como en los del campo cultural argentino, se plantea como un juego de ida y vuelta entre la construcción histórica concebida por Paz y sus contemporáneos por un lado, y por las vicisitudes de la obra y la modificación de los marcos historiográficos y conceptuales por otro. El primer caso es, de todas formas, el jerarquizado en este estudio: se trata de identificar los núcleos centrales y persistentes en el pensamiento paziano, su desarrollo, sus transformaciones. La historicidad de los lenguajes, la contemporaneidad como imperativo, la velocidad de migración técnica y estilística de lo nuevo, la fidelidad a la época más que a cualquier otra circunstancia conforman una constelación reveladora de una ideología de la producción artística en la que no es imposible percibir las marcas del sistema cultural que fue, muchas veces por reacción, su condición de posibilidad.

Contribuir a la integración de la obra musical de Juan Carlos Paz en una historia intelectual de la cual fue partícipe indiscutible y sin embargo soslayado en los estudios locales de esa naturaleza es una de las aspiraciones de las páginas que siguen. También lo es, simétricamente, la de redimensionarla en el ámbito musical mismo, en el cual la imagen del escritor y del intelectual provocativo suele prevalecer sobre la del compositor y desplazar así su evaluación intrínseca. En este doble frente, en síntesis, se individualiza una ausencia y un punto de partida: la música misma, con todo lo que en/de ella resuena.