

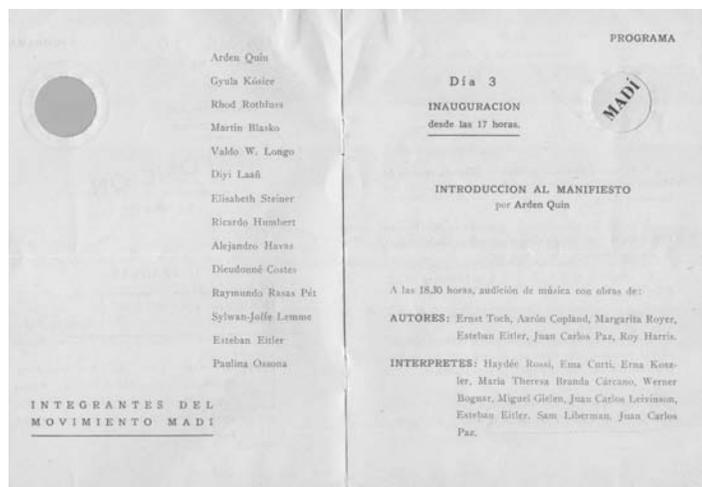
VANGUARDIA CONCRETA RIOPLATENSE: ACERCA DEL ARTE CONCRETO Y LA MÚSICA*

Cristina Rossi

Fundación Espigas, Buenos Aires

Los grupos de arte concreto organizados alrededor de *Arturo. Revista de artes abstractas* en el verano de 1944,¹ expresaron una fuerte vocación por difundir sus ideas a través de revistas y panfletos. Esos textos son fundamentales para comprender el programa estético de una vanguardia que imbricó la voluntad de renovación del lenguaje y la toma de posición política; pero, además, el estudio de las articulaciones entre tales documentos no sólo muestra las trazas de la dimensión estratégica que operó en su escritura sino que subraya el entramado que vinculó a diferentes formaciones culturales.

La invención integral



Ilus. 1. Primera Exposición MADÍ, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 3/6 de agosto de 1946 (programación correspondiente al día 3).

Los artistas concretos perseguían la “invención integral”, señalando en el Manifiesto Invencionista que “ni un poema ni una pintura” servirían para justificar una renuncia a la acción. Consideraban, además, que una pintura invencionista exigía, de modo implícito, una arquitectura, una composición urbanística, poesía y música de la misma naturaleza,² de igual modo que el Manifiesto Madí caracterizaba sus postulados a partir de la intervención en todos los campos de la creación artística.³

En efecto, desde 1945, la presentación del primer grupo realizada en la casa de Grete Stern, bajo el nombre de Movimiento de Arte Concreto Invención, había contado con una audición de música y danza elementarista. Luego, la muestra presentada en el Instituto Francés de Estudios Superiores, en agosto de

1946, incluyó una escena de “Danzas Madí”, bailada por Paulina Ossona, así como dos veladas con interpretaciones musicales de autores como Aaron Copland, Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Alois Hába y Hans-Joachim Koellreutter, entre otros [ilus. 1].⁴

Esteban Eitler

Con su música y sus dibujos, el compositor Eitler integró el grupo Madí. Si bien había nacido en Bozen [Austria] en 1913, cuando la situación política del Tirol se tornó amenazante su familia se instaló en Hungría. Junto a su hermano Artur participó como solista de flauta en la Banda Musical del Primer Regimiento, trasladándose luego a Budapest —ciudad en la que estudió e integró algunas orquestas— y, finalmente, llegó a Buenos Aires en una gira de la *Salonorchesters Mandits*, realizada en 1936. Debido a ciertas diferencias surgidas en ese grupo, resolvió interrumpir su viaje. Como Eitler pertenecía a la reserva, fue considerado desertor y perdió la ciudadanía austro-húngara, tras lo cual decidió radicarse en la Argentina cambiando su Stefan por Esteban.⁵

En la Argentina, Eitler estudió con Juan Carlos Paz y, junto a Daniel Devoto, fue uno de los primeros miembros de Agrupación Nueva Música. En este período creó obras de vanguardia, composiciones dodecafónicas y, hacia 1945, también fundó la editorial de música Politonía. Al año siguiente se relacionó con los artistas madí. Su contribución a las búsquedas grupales no sólo se limitó a la ejecución de música en las exposiciones, sino que también participó con dibujos y composiciones musicales, como en el caso de la obra inspirada en poemas de Gyula Kosice publicada en la revista *Arte Madí Universal*.⁶ En este período, Eitler estableció contacto con Hans-Joachim Koellreutter, compositor alemán en el exilio que, en noviembre de 1937, había llegado a Río de Janeiro, donde fundó la agrupación Música Viva, cuyo propósito esencial era tanto la renovación musical como el replanteo del compromiso tanto del artista como de la función social del arte y la música.

Hans-Joachim Koellreutter

Para un luchador por la renovación del lenguaje musical como Paz —quien entre 1932–4 ya había practicado y adherido a los postulados de la técnica dodecafónica, convirtiéndose



Ilus. 2. “Carta Abierta de H.J. Koellreutter”, *Madí universal*, no. 4, 1950.

así en el primer compositor latinoamericano que la empleara— la llegada de Koellreutter a Brasil (cuyo ambiente consideraba cristalizado en un nacionalismo musical que miraba al pasado tanto desde el folklore como desde el espíritu de imitación) fue celebrada como el comienzo de una nueva etapa para ese país. En 1940 este compositor alemán había creado *Invencción*, su primera obra atonal-dodecafónica. Por ello, el discurso de Paz se apoyó en su ejemplo para demostrar a los tradicionalistas, los cuales “pululaban en el ambiente musical latinoamericano”, que conducir la fantasía creadora desde un plano constructivo previamente organizado era más eficaz que “abandonarse blandamente a la improvisación sin control”.⁷

En junio de 1950, tras la visita realizada a la Argentina y Uruguay como conferencista y flautista, Koellreutter escribió una carta donde se testimonia el intercambio de ideas mantenido con Kosice, especialmente en el sentido de buscar una

música sin contrapunto, sin armonía, sin tema ni imitación. En la misma, el músico reconoce que el atonalismo y el dodecafonismo se aproximaron a esos propósitos, aunque no los alcanzaron. Sin embargo, considera que sus investigaciones en base a nuevas relaciones entre sonidos podrían abrir el camino para la creación de un nuevo estilo, correspondiente a la interpretación musical de los principios estéticos planteados por los artistas Madí en las otras disciplinas [ilus. 2].⁸

En ese momento, Koellreutter se encontraba investigando una fórmula referida tanto a la escala cromática como a sus intervalos, cuya aplicación garantizaría la unidad formal de la obra sin considerar los principios empleados hasta ese momento. Yvonne Zehner destaca el interés de Koellreutter por organizar no sólo los doce tonos sino también los once intervalos correspondientes, lo cual motivó la combinación en el sentido vertical de los tonos que componen las series de intervalos totales en base a las que se podría desarrollar un tipo de música que él entendió como ideal: una forma que partía del interior para llegar al exterior.⁹ Justamente en esta dirección, también, estaban empeñados los artistas plásticos que bregaban por la *presentación* de una nueva realidad *inventada*, en lugar de la *representación* de la realidad exterior.

En 1949, Koellreutter dirigió el concierto que inauguraba el Museu de Arte Moderna de São Paulo, invitado por su director Pietro María Bardi. Sin embargo, aunque su música vanguardista acompañó tan importante acontecimiento, ese mismo año su discípulo Guerra Peixe compuso la última obra atonal-dodecafónica, para luego adherir a la línea nacionalista, mientras Claudio Santoro también se inclinaba en una dirección semejante.¹⁰ Finalizando el año 1950, el compositor nacionalista de São Paulo Mozart Camargo Guarnieri, amigo de Koellreutter en el período en el que éste se había radicado en esa ciudad, escribió una Carta Abierta a los Músicos y Críticos de Brasil, provocando un debate que obtuvo gran repercusión en la prensa. Koellreutter lo invitó a discutir públicamente en el MAM de São Paulo pero su polemista no asistió, episodio que contribuyó a marcar el final del Grupo Música Viva.¹¹

Juan Carlos Paz

En la Argentina, Paz había inaugurado los Conciertos de la Nueva Música en 1937 que, años más tarde, darían origen a la Agrupación Nueva Música, mientras su producción teórica lograba una profusa difusión en las revistas culturales.¹² El musicólogo Omar Corrado ha destacado que, en este período, Paz no sólo difundió la vanguardia representada por el dodecafonismo, sino que también criticó el academicismo de la práctica institucional y se opuso a la ideología del nacionalismo



Ilus. 3. Juan Carlos Paz, “¿Qué es Nueva Música?”, *nueva visión*, no. 1, diciembre de 1951.

musical de las décadas de treinta y cuarenta [ilus. 3].¹³ Dentro de la periodización de la producción de Paz, establecida por Francisco Kröppf, *Dédalus 1950* marca el fin de su período dodecafónico. Esta obra fue estrenada en 1952 por la Agrupación Nueva Música —entre cuyos miembros se hallaba el mismo Kröppf— en el marco de un gran concierto realizado en el Teatro Odeón de Buenos Aires en homenaje al primer aniversario del fallecimiento de Arnold Schönberg, cuyo catálogo había diseñado por Tomás Maldonado.¹⁴

Precisamente, en la década del cincuenta Paz estrechó vínculos con los integrantes de las publicaciones *nueva visión*,¹⁵ *Poesía Buenos Aires*¹⁶ y *oam* (organización de arquitectura moderna)¹⁷ las cuales, desde 1952, tuvieron en la galería Krayd otro punto de encuentro. En el círculo de amigos abierto por el maestro Paz a sus alumnos surgió, a instancias de Maldonado, la idea de abrir una galería. El ingeniero y violinista Zoltan Daniel, Kröppf —integrante de la Agrupación Nueva Música— y Raúl Gustavo Aguirre —integrante del grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*— planearon la *aventura*



Ilus. 4. Juan Carlos Paz, “Música atemática y música microtonal”, *nueva visión*, no. 2/3, Buenos Aires, enero de 1953.

de Krayd Galería de Arte y a sus apellidos se debió el nombre, aunque antes de comenzar las actividades Aguirre decidiera no participar.

Krayd se convirtió en un verdadero punto de confluencia de intereses donde, mientras algunos trabajaron en la remodelación de la sala, el diseño del mobiliario o de las piezas gráficas, otros acercaron propuestas vinculadas a sus intereses.¹⁸ En lo referente a la música, se destacaron los dos encuentros con Pierre Boulez organizados, en 1954, cuando este compositor y director francés llegó a Buenos Aires junto a Jean Louis Barrault, en gira por Sudamérica.

Como parte de estos intercambios en *nueva visión*, revista que desde 1951 bajo la dirección de Maldonado se propuso redefinir y difundir la propuesta concreta,¹⁹ Paz publicó un artículo en el que explicaba por qué entendía a la “Nueva Música” como aquella capaz de aportar los elementos y soluciones eficaces para los nuevos planteos [ilus. 4]. La traza de su discurso dejaba entrever su interés por difundir, con un lenguaje técnico aunque

— ¿Qué mundo bello, rico de posibilidades! Esta, sus palabras, tienen el sentido de un monólogo, son las palabras de un hombre que participa en la construcción de un mundo nuevo y que defiende la vida contra los que piensan la muerte.

No dudó de que ningún arte sería tan capaz de realizar los ideas expuestas por Ud. como la música, arte científico, clásico y abstracto por esencia. Música sin contrapunto, sin armonía, sin tema e imitación, sin tonalidad y cadencia. Música viva, música existencial, música Madí.

En verdad. Con el advenimiento del atonalismo y del dodecafonismo, nos aproximamos mucho a la realización de esos propósitos, sin alcanzarlos, sin embargo. La ausencia de un elemento que, por un lado, realicame, EN SU TOTALIDAD, la fórmula:

$$1 \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3}$$

— Formulo ésta que constituye la base de la escala cromática y de sus relaciones intervalares — y, por otro, puedo garantizar la unidad formal de la obra sin volver a los antiguos principios formales, impidió que la música dodecafónica se desvirtuara consecuentemente en ese sentido.

Rico ese punto de vista, siempre me interesó aquella serie colofónica de 12 sonidos, la cual presenta no sólo 12 notas, pero también 11 intervalos diferentes. Pareciera lógico y hasta necesario, para la realización total de la fórmula:

$$1 \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3}$$

— ¿Qué mundo bello, rico de posibilidades! Esta, sus palabras, tienen el sentido de un monólogo, son las palabras de un hombre que participa en la construcción de un mundo nuevo y que defiende la vida contra los que piensan la muerte.

No dudó de que ningún arte sería tan capaz de realizar los ideas expuestas por Ud. como la música, arte científico, clásico y abstracto por esencia. Música sin contrapunto, sin armonía, sin tema e imitación, sin tonalidad y cadencia. Música viva, música existencial, música Madí.

En verdad. Con el advenimiento del atonalismo y del dodecafonismo, nos aproximamos mucho a la realización de esos propósitos, sin alcanzarlos, sin embargo. La ausencia de un elemento que, por un lado, realicame, EN SU TOTALIDAD, la fórmula:

$$1 \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3}$$

— Formulo ésta que constituye la base de la escala cromática y de sus relaciones intervalares — y, por otro, puedo garantizar la unidad formal de la obra sin volver a los antiguos principios formales, impidió que la música dodecafónica se desvirtuara consecuentemente en ese sentido.

Rico ese punto de vista, siempre me interesó aquella serie colofónica de 12 sonidos, la cual presenta no sólo 12 notas, pero también 11 intervalos diferentes. Pareciera lógico y hasta necesario, para la realización total de la fórmula:

$$1 \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3} \quad \sqrt{3}$$

que se emplean, de un modo ERICTAMENTE ATONAL, no sólo una parte del material constructivo de la música, o sea los sonidos propiamente dichos, sino también los intervalos, esto es, la combinación de dos sonidos en un sentido vertical.

Esto es, que se podría demostrar “non-interver”, posee la facultad de poder proveer al compositor cualquier intervalo para la estructura armónica, garantizando así un máximo de medios expresivos, al lado de una rigurosa organización. No es claro que en esa música elaborada por Ud., la forma crece de dentro hacia afuera y no de afuera hacia dentro.

He aquí una de esas series non-intervalares, de las cuales existe un número de 3.000 aproximadamente, según los cálculos del matemático **Kolman**.



Si consideramos a Arnold Schönberg como lo que en esencia fue, es decir, un transmisor de valores en la música de nuestro tiempo, conviene recordar, a manera de introducción, cuáles fueron sus mismos aportes: 1º, balanza y equilibrio de los valores clásicos-románticos; 2º, armonización o ruptura con la tonalidad; 3º, inclusión de la técnica dodecafónica, base de nuevas armonías, formas, estructuras; 4º, el estudio consciente, en sus últimas composiciones —el String Trio, The Souvenir from Warsaw— de un estilo de composición no-temática.

Después del extraordinario aporte que significa la técnica dodecafónica, al que de la composición se desligó hacia una nueva estructuración, así como en el estilo grandioso —el atonal— la armonía expresiva había constituido el factor de primer rango. Este requisito convalida por Schönberg a las nuevas formas estructurales respondiendo, no solamente a imitaciones de su propio impulso y evolución, sino que con ello daba o su vez respuesta o una de las imperativas más importantes, así fue el planteo de nuevas formas formales y de estructura que fueran lo suficientemente viables como para continuar impulsando la gran aventura creadora.

En rigor, el estilo de composición no-temática ya había surgido, en el propio obra de creación de Schönberg, en la primera década del siglo con el monodrama Erwartung y con las obras siguientes del op. 18. Para esos verdaderos atropellos de un estado musical futuro, derivados de una intuición genial, no habían llegado a constituir, al fin, su más importante subconsciente; de manera que sus obras, vistas desde el ángulo de una nueva estructuración, se caracterizan sobre todo, sin derivaciones subterráneas, y sin evolución y sucesiones, por la forma.

Fue sólo a partir de 1922 cuando el estilo de composición no-temática surgió como realidad concreta; y mientras Schönberg instituyó, en 1922, una nueva música elemental, basada en su técnica de los doce sonidos, el compositor y teórico checo Alois Hába correspondió, en su ritmo más esencial, a la forma nacional clásica —A. B. C.— se transformó a su vez en A. B. C. La abertura de la ópera Le nuove fiere, de Alois Hába, constituye un perfecto modelo de forma sonata atemática, compuesto de tres partes sin repeticiones ni variaciones de temas. A la vez, en la fantasía para orquesta El oasis de la vida, Hába dispone un esquema de siete partes, incluyendo amplios lienzos melódicos, series dodecafonas libres y hasta música de jazz, resultado al conjunto, a pesar del continuo desplazamiento hacia valoraciones sonata sumamente diferenciadas, un modelo de estructuración en base a la disposición de la rítmica, que establece el contraste y la unidad correspondiente. Lo Soneto para orquesta y piano, del compositor Slovak Dvorak, constituye un perfecto modelo de organización no-temática, resuelto en un juego de alternancias y contrastes. Tanta son algunos ejemplos de las nuevas formas y estructuras que puede generar un principio de composición.

Por otro punto, el problema tiene, además del aspecto puramente técnico, su principio ideológico. En efecto, si Hába ni ninguno de los maestros checos de las anteriores generaciones, concibieron jamás la idea de cultivar o privilegiar un arte que no involucrara un fondo o tipo de colaboración con ideales significativos

principio varias veces secular de las sucesivas melódicas al terreno de la rítmica, que pasó entonces a un primer plano estructural —formalmente procedente, que convalida la concepción de valores melódicos a la manera de Schönberg, establece un criterio de peso musical en un sentido absoluto. Luego de servir al desarrollo de la técnica dodecafónica, Hába fue el músico más libremente de las artes escénicas valdivino residente, en sus últimas composiciones —el String Trio, The Souvenir from Warsaw— de un estilo de composición no-temática.

Después del extraordinario aporte que significa la técnica dodecafónica, al que de la composición se desligó hacia una nueva estructuración, así como en el estilo grandioso —el atonal— la armonía expresiva había constituido el factor de primer rango. Este requisito convalida por Schönberg a las nuevas formas estructurales respondiendo, no solamente a imitaciones de su propio impulso y evolución, sino que con ello daba o su vez respuesta o una de las imperativas más importantes, así fue el planteo de nuevas formas formales y de estructura que fueran lo suficientemente viables como para continuar impulsando la gran aventura creadora.

En rigor, el estilo de composición no-temática ya había surgido, en el propio obra de creación de Schönberg, en la primera década del siglo con el monodrama Erwartung y con las obras siguientes del op. 18. Para esos verdaderos atropellos de un estado musical futuro, derivados de una intuición genial, no habían llegado a constituir, al fin, su más importante subconsciente; de manera que sus obras, vistas desde el ángulo de una nueva estructuración, se caracterizan sobre todo, sin derivaciones subterráneas, y sin evolución y sucesiones, por la forma.

Fue sólo a partir de 1922 cuando el estilo de composición no-temática surgió como realidad concreta; y mientras Schönberg instituyó, en 1922, una nueva música elemental, basada en su técnica de los doce sonidos, el compositor y teórico checo Alois Hába correspondió, en su ritmo más esencial, a la forma nacional clásica —A. B. C.— se transformó a su vez en A. B. C. La abertura de la ópera Le nuove fiere, de Alois Hába, constituye un perfecto modelo de forma sonata atemática, compuesto de tres partes sin repeticiones ni variaciones de temas. A la vez, en la fantasía para orquesta El oasis de la vida, Hába dispone un esquema de siete partes, incluyendo amplios lienzos melódicos, series dodecafonas libres y hasta música de jazz, resultado al conjunto, a pesar del continuo desplazamiento hacia valoraciones sonata sumamente diferenciadas, un modelo de estructuración en base a la disposición de la rítmica, que establece el contraste y la unidad correspondiente. Lo Soneto para orquesta y piano, del compositor Slovak Dvorak, constituye un perfecto modelo de organización no-temática, resuelto en un juego de alternancias y contrastes. Tanta son algunos ejemplos de las nuevas formas y estructuras que puede generar un principio de composición.

Por otro punto, el problema tiene, además del aspecto puramente técnico, su principio ideológico. En efecto, si Hába ni ninguno de los maestros checos de las anteriores generaciones, concibieron jamás la idea de cultivar o privilegiar un arte que no involucrara un fondo o tipo de colaboración con ideales significativos



Ilus. 5. Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte Concreto*, no.1, Buenos Aires, agosto de 1946.

accesible, la importancia del surgimiento del dodecafonismo y de la experimentación para lograr una música tan intelectual cuan anti-retórica que permitía superar los límites de “lo realista” en el arte”.²⁰ En otro artículo, Paz destacó la importancia del sistema de escritura microtonal desarrollado por Alois Hába, a quien consideraba el continuador de los aportes de Schönberg en cuanto a la composición atemática, a la ruptura con la tonalidad y a la técnica dodecafónica. Sin embargo, aun destacando que los trabajos teóricos de Hába marcaban rutas a seguir, señaló que el maestro checo manifestaba cierto interés local al buscar la solución dentro de sus propios límites y recursos.²¹

Matilde Werbin

Por su parte, la AACI, desde 1946, había publicado en la revista *Arte Concreto* un texto escrito por [el artista plástico] Raúl Lozza con el discurso de combate de un verdadero manifiesto, en el cual establecía las diferencias inherentes a una composición *invencionista* con respecto a la música “decadente” compuesta hasta ese momento [ilus. 5]. Destacaba el trabajo de la pianista Matilde Werbin, con

una especial mención a su contribución a la escritura musical con respecto a la valoración del tiempo sonoro como elemento de relaciones. Entendiendo a la creación musical como “un suceder de relaciones sonoras”, el sujeto plural del texto reclamaba una estructura basada en la “sucesión de sonidos paralelos en su valor” y anunciaba que a esa nueva relación se accedería sólo cuando el elemento sonoro fuera considerado en “su valor real”, a partir del cual auguraba que llegaría una “nueva era” para la vivencia estética del hombre.²²

Más tarde Werbin, integrante también de la AACI, publicó un artículo donde señalaba que, si bien el sistema dodecatonal había aportado un nuevo modo de estructurar —radicalmente diferente de la armonía clásica— aun los más avanzados músicos docetonistas mantenían resabios representativos. Toda la música conocida hasta ese momento se basaba en complejos sonoros de valor convencional. Por esta razón, Werbin hacía notar que al compositor le estuvo “prácticamente vedado trabajar con los elementos de la música, organizándolos en estructuras absolutamente inventadas por él”, porque la elección de un sonido implicaba el acompañamiento de otros sonidos subordinados dentro de las leyes de la armonía. En cambio —señalaba— ahora la nueva música ya no se organizaría “en función de un propósito representativo (ilustración sonora de temas literarios, traslación al campo musical de vivencias personales definidas) sino en virtud de una finalidad *inventiva*” y teniendo en cuenta las propiedades específicas del sonido.²³

Consideraciones Finales

Este artículo de Werbin fue publicado en agosto de 1948 en la revista *Contemporánea*. *La revolución en el arte*, dirigida por el poeta Juan Jacobo Bajarlía, quien contaba entre los pocos críticos que apoyaron a los grupos de arte concreto en su período heroico (1945–48), no sólo a través de sus comentarios en *Clarín* sino también con la temprana inclusión de un capítulo sobre “La batalla por el invencionismo estético”, en su libro *Literatura de vanguardia* publicado en 1946²⁴ [ilus. 6].

Hacia 1952, Eitler tuvo dificultades con el gobierno peronista por ser simpatizante del Partido Comunista resolviendo radicarse en Santiago de Chile. Según ha relatado Kita Eitler, su padre no era un comunista muy activo pero algunos de sus trabajos radiofónicos tuvieron inconvenientes con Eva Duarte de Perón y provocando su decisión de marcharse de la Argentina.²⁵ En el país trasandino continuó sus búsquedas dentro de la experimentación musical, realizando inclusive una pieza dodecafónica a partir del libro de poesía *La Górgona*



Ilus. 6. Matilde Werbin, “Fundamentos para una música elementarista”, *Contemporánea*. *La revolución en el arte*, no. 1, Buenos Aires, agosto de 1948.

de Bajarlía, estrenada en Bruselas en noviembre de 1953. En consecuencia, al reinscribir la producción de este grupo de fuentes en la red que vinculó a los artistas que preconizaban la “invención integral” no sólo surge la semejanza discursiva presente en sus escritos, sino también las coincidencias con las que desde su lenguaje artístico aspiraban a modificar un mismo estado de situación. Por otra parte, la reconstrucción de la trama en la que interactuaron subraya la complejidad de las redes establecidas en aquellos momentos, al tiempo que contribuye a desdibujar algunas divisiones que la escritura de la historia tiende a cristalizar como separaciones tajantes.

De hecho Eitler participó en la primera reunión del grupo Madí y, desde que el grupo de artistas plásticos se fragmentó, su nombre mantuvo presencia tanto en las actividades de la vertiente que continuó Carmelo Arden Quin como en la liderada por Gyula Kosice. El 6 de marzo de 1948 participó en una reunión realizada en el estudio que Blaszko poseía en la calle Cabrera de Buenos Aires. Después del mes de septiembre, cuando Arden Quin se embarcó hacia París, Eitler mantuvo asidua correspondencia, enviándole partituras musicales en algunos casos. Asimismo, antes de su temprana muerte —

ocurrida el 25 de enero de 1960— las obras de Eitler integraron las muestras presentadas por el grupo liderado por Kosice en las Galerías Los Independientes (1954), Bonino (1956) de Buenos Aires y Denise René (1958) de París, participando en algunas de ellas como representante de Chile.

Por otra parte, la presencia de Koellreutter en Buenos Aires catalizó el interés de todos los grupos de la vanguardia concreta rioplatense. En el particular momento que las tensiones políticas habían profundizado los cuestionamientos a su música de vanguardia en Brasil y sus discípulos más destacados se estaban inclinando hacia la vertiente nacionalista. El intercambio epistolar mantenido con Kosice testimonia la circulación de sus ideas entre los artistas madí, así como el vínculo con aquellos de la AACI establecido a través del maestro Juan Carlos Paz, quien constituyó el pilar más sólido de este grupo con la experimentación musical. Un lugar semejante le cupo a Juan Jacobo Bajarlía, crítico y poeta próximo a todos estos artistas, quien al viajar a Chile recibió el *konzert-musik* dedicado a su poesía, cuando visitó al matrimonio de Esteban Eitler e Ilse Lustig, autora de la traducción del poema *Die Gorgone*.

En resumen, aun cuando estas son sólo algunas de las vinculaciones que se pueden trazar entre músicos, poetas y artistas plásticos interesados en impulsar los lineamientos del arte concreto, no dudo que la riqueza de estos escritos permitirá tanto nuevas y renovadas lecturas, como una contribución incuestionable al estudio de esta vanguardia en Latinoamérica.

NOTAS

- * El presente trabajo es parte de un proyecto de investigación más amplio sobre “La utopía constructiva en el Río de la Plata”, en curso de realización por la autora. Para este artículo fueron muy valiosos los materiales proporcionados por C. Méndez Mosquera, R. Lozza, Ana Espinosa, Víctor Aizenman, Gabriel Bajarlía y Omar Corrado, así como las consultas realizadas a G. Kosice, C. Arden Quin, M. Blaszko, F. Kröpfl y S. Makarius, a quienes agradecemos muy especialmente.

¹ Algunos de los artistas participantes de la revista *Arturo* expusieron en la casa del doctor Pichón Rivière en octubre de 1945 y al mes siguiente presentaron el Movimiento de Arte Concreto Invención en la residencia de Grete Stern. A raíz de ciertas diferencias entre ellos se produjo una escisión. Ésto dio lugar a la Asociación Arte Concreto Invención (AACI) mientras que el otro grupo de artistas formó el Movimiento Madí. La agrupación que, al año siguiente volvió a subdividirse resultando dos grupos, uno liderado por Carmelo Arden Quin y el otro por Gyula Kosice, bautizado como Madinensor. Más tarde Raúl Lozza generó una nueva división al crear el grupo Perceptista.

² “Invención integral”, *Arte Concreto*, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10.

³ Manifiesto Madí, *Madi Nemsor* no. 0, Buenos Aires, 1947.

⁴ Véase: [Nous autres madistes, prenant les éléments propres], Primera *Exposición MADi*, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 3 al 6 de agosto de 1946.

- ⁵ Yvonne Zehner traza un detallado panorama de su formación destacando que, en 1930, Eitler estudió en la Academia de Budapest con maestros como Solti, Ferenc Fricsay, Jahrgang, Bartok y Kodaly. Hacia 1933, integró la Salonorchesters Bertha, la orquesta de la radio y, simultáneamente, realizó estudios en el Conservatorio Franz-Liszt de Budapest. Según esta autora, en un prefacio, Juan Carlos Paz señala que fue miembro de la Filarmónica de Hungría; no obstante, Artur Eitler ha corregido este dato afirmando que nunca terminó la Academia ni tocó en la Filarmónica. Véase: Y. Zehner, “Esteban [Stefan] Eitler zwischen Europa und Lateinamerika”, *A Global View of Mozart* (Salzburg: Land, 2006), p. 89.
- ⁶ Casi todas las revistas *Arte Madí Universal* contienen dibujos de Eitler y sólo algunas de ellas reproducen partituras. En el caso de la número 1, se incluye una pieza para piano; en la número 2, está el preludio “Cuatro Bagatelas” y, finalmente, en la número 3, bajo el título “Tres poemas madrés” se reproduce una obra breve inspirada en los poemas de Kosice: 1° Aliciente por sorpresa; 2° Landar en el poema y 3° Conducto de aliners.
- ⁷ Tal como señala en “Hans J. Koellreutter y el Grupo Música Viva”, *Latitud*, no. 4, mayo de 1945, pp. 16–17.
- ⁸ Véase: Hans-Joachim Koellreutter, “Carta Abierta de H.J. Koellreutter”, *Madí Universal*, no. 4, 1950, pp. 15–16, también reproducida en Carlos Kater, *Música Viva e H-J Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*, (São Paulo: Musa Editora 2001), pp. 117–18. Koellreutter mantuvo presencia en los siguientes números de la revista de Kosice, sea mediante la publicación de un escrito o un fragmento de algún artículo ya publicado o a través de las noticias de sus actuaciones.
- ⁹ Véase: Y. Zehner, op. cit., pp. 90–91.
- ¹⁰ La asistencia al II Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales, realizado en Praga en 1948, habría marcado una fisura con la Agrupación Música Viva para Santoro. Allí se condenó como burguesa y decadente a la música moderna de carácter universalista (como la atonal y la dodecafónica). Véase. Kater, op. cit.
- ¹¹ Kater señala que del Grupo sólo concurrió Katunda, mientras estuvieron ausentes Santoro, Guerra Peixe y Krieger. Ante dicha situación, Koellreutter respondió con una Carta Abierta a Guarnieri. Véase. Kater, op. cit.
- ¹² Sobre su producción teórica se puede consultar: J.C. Paz, *La música en los Estados Unidos* (México D.F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1952); *Introducción a la música de nuestro tiempo*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1955); *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958), *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias)* (Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 3 tomos, 1972, 1987 y 1991). En un arco temporal que, en lo sustancial, comprende el período 1920/1965, sus artículos aparecieron en los periódicos *Crítica* y *Argentina Libre*, así como también en las revistas culturales *Qué*, *Conducta*, *9 Artes*, *Sur*, *Expresión*, *Correo Literario*, *Latitud*, *Contrapunto*, *Cabalgata*, *nueva visión*, *Letra y Línea*, *La Simiente*, *Buenos Aires Literaria* y *Atlántica*, entre muchas otras.
- ¹³ Véase: Corrado, “Paz, Juan Carlos”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, (Madrid: Sgae, 2001), pp. 531–40. Pueden ser consultadas además, los siguientes textos del mismo autor: “J.C.Paz à Paris (1924)”, *Revue Internationale de Musique Française*, no. 20, París, junio de 1986, pp. 47–55; “J.C.Paz and the New Music. Notes for an Anniversary”, *World New Music Magazine*, Colonia (Alemania), no. 2, 1992; “Juan Carlos Paz”, *Komponisten der Gegenwart*, edition text+kritik (Munich: R. Boorberg Verlag, 2003).
- ¹⁴ Según nos manifestó Kröpfl (entrevista con la autora, septiembre de 2006).
- ¹⁵ Si bien a través de los años el Comité de Redacción varió su composición, bajo la dirección de Maldonado participaron: Carlos Méndez Mosquera, Juan M. Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg y Jorge Grisetti, Rafael E. J. Iglesia, Mauricio Kagel, Guido Kasper, el arquitecto Horacio Baliero, Edgar Bayley y el artista plástico Hlito; la composición tipográfica correspondió a éste último.
- ¹⁶ El grupo estuvo integrado por Raúl Gustavo Aguirre, Volf Roitman, Rodolfo Alonso, Ramiro de Casasbellas, Omar R. Aracama, Jorge E. Móbili, Rubén Vela, Nicolás Espiro, Luis Ladarola y Edgar Bayley, entre otros.
- ¹⁷ Agrupación formada por Juan Manuel Borthagaray, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Carmen Córdoba, Jorge Goldemberg, Francisco Bullrich, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo.
- ¹⁸ Sostengo esta hipótesis en, “Confluencia de intereses. La galería Krayd como punto de encuentro”, *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006).
- ¹⁹ Esta publicación ha sido estudiada por Graciela Silvestre, “Revista Nueva Visión”, AA.VV. *Diccionario Histórico de arquitectura, hábitat y urbanismo en la Argentina*, (Buenos Aires: SCA/ Ceadig/ SEU/IAAIE, 1995); María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de nueva visión. *Revista de cultura visual, 1951–1957*, María Inés Saavedra y Patricia María Artundo (org.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878–1951*, Serie Monográfica 6 Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, F.F. y L.-UBA, Buenos Aires, 2002), pp. 171–91; y Verónica Devalle, “El proyecto cultural y artístico de la revista nueva visión”, ponencia discutida en *VII Jornadas Estudios e Investigaciones Europa, América, Río de la Plata, nuevas perspectivas de la Historia del Arte*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, F.F. y L.-UBA, Buenos Aires, noviembre de 2006.
- ²⁰ Véase: Juan Carlos Paz, ¿Qué es Nueva Música?, *nueva visión*, no. 1, diciembre de 1951, pp. 10–11.
- ²¹ Véase: Paz, “Música atemática y música microtonal”, *nueva visión*, no. 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 28–30.
- ²² Véase: Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte Concreto*, no.1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 3.
- ²³ Véase: Matilde Werbin, “Fundamentos para una música elementarista”, *Contemporánea. La revolución en el arte*, no. 1, Buenos Aires, agosto de 1948. p. 3. El énfasis es mío. **NdeE**. La palabra “invención” fue nodal para todos esos grupos.
- ²⁴ En ocasión de la exposición de la AACI, realizada en el Ateneo de La Boca en 1946, Bajarla también discurrió sobre la poesía invencionista.
- ²⁵ Aunque señaló que desconocía los detalles de ese episodio. Véase: Zehner, op. cit., p. 91.