

Comunicación y mediación en Stravinski: reconstrucción y análisis de su gira con Craft por América Latina (1960)

Communication and Mediation in Stravinsky: Reconstruction and Analysis of His Latin American Tour with Craft (1960)

Artículo recibido el 29 de julio de 2025; devuelto para revisión el 19 de enero de 2026; aceptado el 5 de marzo de 2026, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2026.129.3017>.

Javier Ares Yebra Universidad Internacional de La Rioja, Facultad de Artes y Ciencias Sociales, La Rioja, España, javier.ares@unir.net, <https://orcid.org/0000-0002-1027-7762>.

Líneas de investigación Arte, comunicación e identidad; historia cultural; pensamiento contemporáneo; estética musical; música y músicos rusos y su recepción en España y América Latina.

Lines of research Art, communication and identity; cultural history; contemporary thought; musical aesthetics; Russian music and musicians and their reception in Spain and Latin America.

Publicación más relevante “Componer, ¿para quién? Arthur Lourié: música de un ‘revolucionario’ ruso en la España de 1924”, *Revista de Musicología* 46, núm. 1 (2023): 83-122.

Resumen Este artículo aborda las formas de comunicación y mediación en Ígor Stravinski a partir del estudio de su gira latinoamericana de 1960 junto a Robert Craft. Lejos de constituir un momento de consagración, el episodio se inscribe en una trayectoria ya plenamente reconocida y se examina como una ocasión para observar la interacción entre prensa, programación musical y recepción crítica. Mediante la reconstrucción documental y el análisis de programas de concierto, reseñas y correspondencia, se exponen y valoran algunas características de la modernidad musical. Asimismo, se pondera la figura del compositor en el contexto cultural latinoamericano, a partir de dinámicas de construcción simbólica que ponen de manifiesto la relevancia de la dimensión visual en su estrategia comunicativa. El trabajo evidencia las transformaciones del estatus del artista en el siglo xx.

Palabras clave modernidad, crítica musical, historia cultural, canon, prensa, imagen, masas.

Abstract This article explores the forms of communication and mediation in Igor Stravinsky's work through a study of his 1960 Latin American tour with Robert Craft. Far from representing a moment of consecration, this episode took place within an already fully established career and is analyzed as an opportunity to observe the interaction between the press, concert programming, and critical reception. Through documentary reconstruction and the analysis of concert programs, reviews, and correspondence, the article identifies and assesses certain features of musical modernity. It also reconsiders the figure of the composer within the Latin American cultural context, focusing on the dynamics of symbolic construction that underscore the importance of the visual dimension in his communicative strategy. Ultimately, the study highlights transformations in the status of the artist during the twentieth century.

Keywords modernity, music criticism, cultural history, canon, press, image, masses.

JAVIER ARES YEBRA
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Comunicación y mediación en Stravinski:

*reconstrucción y análisis de su gira con Craft
por América Latina (1960)*

*Stravinsky constituye la cifra de la modernidad,
y también su límite.¹*

La variedad de propuestas e interpretaciones de sus obras y su comunicación estratégica, que incluyó desde la grabación y dirección de sus composiciones hasta una notoria presencia mediática, han elevado el nombre de Ígor Stravinski a la categoría de ícono cultural y fenómeno artístico del siglo xx.² A lo largo de las décadas de los años cincuenta y sesenta, sus ideas fueron transcritas y reflejadas por Robert Craft en numerosos libros basados en sus conversaciones.³ Asimismo, los dos textos fundamentales de Stravinski,

1. Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 159.

2. Al respecto, véase Pierre Souvtchinsky, “Neuf paragraphes. Stravinsky auprès et au loin”, en Françoise Lesure, ed., *Stravinsky. Études et témoignages* (París: Jean-Claude Lattès, 1982), 15-52 y Ernest Ansermet, *Escritos sobre música* (Barcelona: Idea Books, 2000), 194-207.

3. Robert Craft, *Prejudices in Disguise: Articles, Essays, Reviews* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1974); Robert Craft, *A Stravinsky Scrapbook: 1940-1971*, selección y notas, Patricia Schwark (Londres: Thames & Hudson, 1983); Robert Craft, *Selected Correspondance*, vol. III (Londres: Faber & Faber Ltd, 1985); Robert Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1994); Ígor Stravinski y Robert Craft, *Conversations*

sus *Chroniques* y las conferencias de Harvard conocidas como *Poétique Musicale*,⁴ han sido objeto de investigaciones que revelan los avatares de su contexto y preparación.⁵

A la hora de analizar el caso Stravinski, Richard Taruskin y Stephen Walsh han expuesto las contradicciones en la trayectoria artística y personal del compositor ruso.⁶ Las numerosas discrepancias entre sus declaraciones escritas y su propia música —composiciones e interpretaciones/grabaciones— contribuyeron a potenciar su imagen. Sin embargo, la obra musical y los dichos del compositor en la prensa, la radio o la televisión pueden entenderse como dos modos comunicativos distintos,⁷ más allá de lo que el propio Stravinski haya escrito al respecto, probablemente en un intento por unificar su papel en un contexto en el que lo mediático y el ámbito de la comunicación comenzaban a consolidarse como importantes espacios de disputa.⁸

with Igor Stravinsky (Londres: Faber & Faber, 1959); Igor Stravinski y Robert Craft, *Memories and Commentaries* (Londres: Faber & Faber, 1960); Igor Stravinski y Robert Craft, *Expositions and Developments* (Londres: Faber & Faber, 1962); Igor Stravinski y Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (Nueva York: Doubleday, 1963); Igor Stravinski y Robert Craft, *Themes and Episodes* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1966) e Igor Stravinski y Robert Craft, *Retropectives and Conclusions* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1969).

4. Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie* (París: Denoël et Steele, 1935) e Igor Stravinski, *Poétique Musicale sous forme de six leçons* (Harvard University Press, 1942).

5. Al respecto véase Javier Ares Yebra, *Historia, estética y política en la Poética musical. La “constelación Stravinski” en el París de entreguerras* (Sant Cugat: Arpeggio, 2021); Javier Ares Yebra, “El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky”, *Cadernos de Teoría das Artes*, núm. 3 (2014): 95-120; Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes: 1910-1940* (Éditions de l’Université de Bruxelles, 2006); Valérie Dufour, “Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la *Poétique musicale*”, *Mittlungen des Paul Sacher Stiftung*, núm. 17 (2004): 17-23 y Valérie Dufour, “La *Poétique Musicale* de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky”, *Revue de Musicologie* 89, núm. 2 (2003): 373-392.

6. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (Oxford University Press, 1996); Stephen Walsh, *Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934-1971* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2006) y Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1999).

7. Sobre la noción de modos comunicativos en el compositor, véase Per Dahl, *Modes of Communication in Stravinsky's Works. Sign and Expression* (Nueva York: Routledge, 2022).

8. Muestra de ello es el siguiente pasaje de la autobiografía del compositor: “Debo, por tanto, poner punto final a mis ‘Crónicas’. ¿Habré cumplido con el objetivo que me había propuesto y que he subrayado en mi prólogo: presentar al lector mi verdadera imagen y disipar

Al comprender el fenómeno musical y las ideas sobre éste como entidades separadas, la obra de Stravinski desafía el concepto de música, en particular desde una perspectiva comunicativa. Existe un doble desajuste entre, por un lado, sus declaraciones sobre la música y su práctica como músico y, por otro, sus ideas sobre los medios y la grabación de música y su utilización. En efecto, sus grabaciones constatan una diferencia entre el Stravinski compositor-escritor y el Stravinski director de orquesta-intérprete.

A lo largo de su vida, Stravinski se vinculó con numerosas personalidades del arte y de la cultura: el empresario Serguéi Diáguilev, fundador de los Ballets Rusos;⁹ la princesa Edmond de Polignac, mecenas y heredera de la compañía de máquinas de coser Singer; los directores Serguéi Kusevitski y Ernest Ansermet; sus exégetas Robert Craft, Pierre Suvchinski y Arthur Lourié;¹⁰ los pintores Mijaíl Lariónov (a cargo del decorado y vestuario en *Renard*) y Natalia Goncharova (decorado y vestuario en *Las bodas*); escritores como Charles-Ferdinand Ramuz (*La historia del soldado*) y Jean Cocteau (*Edipo rey*); los coreógrafos Léonide Massine (encargado de la segunda producción de *La consagración de la primavera*) y George Balanchine (*Apolo Musageta*).

En este sentido, Kimberly A. Francis ha puesto de manifiesto que la iconización de Stravinski debe mucho al papel jugado por la pianista, compositora y pedagoga francesa Nadia Boulanger.¹¹ Maestra de Soulima, el hijo menor del compositor, Boulanger orientó por medio de sus conferencias la recepción e interpretación de la música de Stravinski para toda una generación de compositores y musicólogos en su mayoría estadounidenses. Su desempeño revela un aspecto importante para los intereses de esta investigación: la consideración de otras figuras del panorama cultural que, siendo fundamentales en la construcción del fenómeno Stravinski como “cifra” y “límite” del canon

todos los malentendidos que hayan podido afectar a mi obra y a mi persona? Eso espero”, en Ígor Stravinski, *Crónicas de mi vida* (Barcelona: Alba, 2005), 196.

9. Rupert Christiansen, *Diaghilev's Empire. How the Ballets Russes Enthralled the World* (Londres: Faber & Faber, 2024) y Jane Pritchard, *Los ballets rusos de Diaghilev: cuando el arte baila con la música* (Barcelona: Turner/Fundación La Caixa, 2011).

10. Javier Ares Yebra, “Componer, ¿para quién? Arthur Lourié. Música de un ‘revolucionario’ ruso en la España de 1924”, *Revista de Musicología* 46, núm. 1 (2023): 83-122 y Javier Ares Yebra, “Pensar la música. Fuentes y elementos para una propuesta en Pierre Souvtchinsky”, *Revista del Instituto de Musicología Carlos Vega*, núm. 32 (2018): 15-43.

11. Kimberly A. Francis, *Teaching Stravinsky. Nadia Boulanger and the Consecration of a Modernist Icon* (Oxford University Press, 2015). Sobre Boulanger véase Bruno Monsaingeon, “Mademoiselle”. *Conversaciones con Nadia Boulanger* (Barcelona: Acantilado, 2018).

modernista,¹² han sido frecuentemente soslayadas en las narrativas musicológicas centradas en el compositor.

Stravinski no sólo se vinculó con artistas e intelectuales procedentes de Rusia, Suiza, Francia y Estados Unidos (países en los que residió), sino también de América Latina y de España: la escritora, editora y mecenas argentina Victoria Ocampo; la mecenas chilena Eugenia Huici de Errázuriz;¹³ el artista español Pablo Picasso (quien realizó la escenografía y vestuario en *Pulcinella*);¹⁴ los españoles Rosita García Ascot, pianista, y Jesús Bal y Gay, compositor y esposo de Rosita; el musicólogo español Adolfo Salazar; y el compositor y director de orquesta mexicano Carlos Chávez, entre otros.¹⁵

¿Habría alcanzado Stravinski tal reconocimiento y trascendencia en el arte y la cultura sin todos y cada uno de los nombres mencionados? El caso stravinskiano entraña una particular combinación de vínculos y facultades creativas, pero también de medios y mediaciones. Además, como trataré de exponer en las páginas que siguen, abona la discusión sobre el concepto de “genio” en la historia del arte, interpretado tradicionalmente como un individuo aislado, solitario y, por regla general, varón y europeo, cuya creatividad parece surgir de manera autónoma, sin influencias externas. Ya sea por omisión deliberada o por un sesgo etnocéntrico, este enfoque desestima la importancia de los intercambios y de los diálogos, reduciendo la creación artística a un acto exclusivamente in-

12. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*, 159.

13. Alejandro Canseco-Jerez, *Le Mécénat de Eugenia Huici de Errázuriz* (París: L'Harmattan, 2000).

14. Sobre la presencia de la guitarra en Stravinski en tanto símbolo de lo popular y la influencia que en ello ejerció Picasso, véase Javier Ares Yebra, “La guitarra en Ígor Stravinski. Obras, documentos y testimonios”, *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, núm. 17-18 (2023): 62-79. Entre las publicaciones más recientes, respecto a la guitarra y Picasso, véase Cécile Godefroy, *Picasso-Guitar* (París: Grand Palais RMN Éditions, 2024). Se trata de un pequeño, pero muy valioso librito profusamente ilustrado con fotografías, dibujos, pinturas y esculturas del artista, que ponen de manifiesto la presencia de este instrumento tanto en la vida cotidiana como en el universo simbólico y creativo del artista.

15. Respecto al papel que Jesús Bal y Gay desarrolló en México como exégeta y difusor de la producción y el pensamiento musical stravinskiano en el contexto latinoamericano, véase Javier Ares Yebra, “Ígor Stravinski en México. Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio: el caso de Jesús Bal y Gay”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLIII, núm. 118 (2021): 33-66. Diversas interpretaciones sobre Carlos Chávez como figura modernista pueden consultarse en Leonora Saavedra, ed., *Carlos Chávez and His World* (Princeton University Press, 2015).

dividual, desligado de las dimensiones colectivas, históricas y sociales que intervienen en el proceso creativo.

El director de orquesta y escritor estadounidense Robert Craft tuvo un papel particularmente significativo en el fenómeno Stravinski. Craft fue asistente y confidente del compositor ruso durante las dos últimas décadas de su vida. La amistad entre ambos se forjó a partir de una inusitada relación de trabajo que difícilmente encuentra precedentes en la historia de la música occidental. Además de sus publicaciones con Stravinski, Craft elaboró diversas obras profusamente documentadas, en las que exploró el universo del compositor desde la perspectiva singular de su estrecha relación personal y profesional.¹⁶ En sus escritos tejió una red de voces y testimonios de allegados, compositores, artistas, escritores y miembros de la familia, incluida Vera, la viuda de Stravinski.¹⁷ Asimismo, su desempeño como mediador fue crucial durante las giras que ambos emprendieron juntos.

Stravinski realizó varias giras por América Latina, facilitadas por una importante red de contactos y colaboradores. En Argentina, primer país latinoamericano que visitó, su presencia en Buenos Aires y Rosario, en 1936, ha quedado documentada a partir de una serie de conciertos en los que dirigió su propia música. La visita fue impulsada de manera decisiva por Victoria Ocampo.¹⁸ Este viaje contribuyó a la institucionalización del repertorio stravinskiano en el país, donde el compositor fue aclamado como la figura más destacada de la música contemporánea.¹⁹

16. Robert Craft, *Stravinsky. Glimpses of a Life* (Nueva York: St. Martin's Press, 1992).

17. Vera Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (Nueva York: Simon & Schuster, 1978).

18. Ocampo alojó al compositor y colaboró con él: interpretó a Perséfone en la representación de esta obra en el Teatro Colón. El estreno dio lugar el 30 de abril de 1934 en la Ópera de París, bajo la dirección de Stravinski. Para 1935, Ocampo ya había publicado en *Sur* la primera edición en castellano de las *Chroniques* de Stravinski.

19. Sobre la gira de Stravinski en Argentina y la recepción de su música en los círculos artísticos e intelectuales, véase Omar Corrado, "Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936", *Latin American Review* 26, núm. 1 (2005): 89-101. Este mismo texto fue incorporado como capítulo 9 al libro del mismo autor, Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 285-296. Cabe destacar, siguiendo la información aportada por Corrado, que el fervor por la música de Stravinski no resultó todo lo unánime que refleja el discurso mediático del momento. Por ejemplo, véase las declaraciones de Alberto Williams sobre el compositor ruso en Asdrúbal Noble, "Williams. De su vida y de

Si Argentina fue el primer país latinoamericano que visitó Stravinski, México es el que acogió un mayor número de giras del compositor. A una primera celebrada en 1940 le sucederían otras en 1941, 1946, 1948, 1952, 1960 y 1961.²⁰ Su presencia, especialmente en sus primeras visitas, fue posible gracias al papel desempeñado por Carlos Chávez, quien lo integró en los proyectos de modernización musical vinculados a la Orquesta Sinfónica de México. Además de su amistad con los músicos españoles exiliados tras la Guerra Civil, en especial Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, Stravinski entabló amistad con otros personajes de la sociedad mexicana de la época, como el empresario y músico aficionado Carlos Prieto. Sus conciertos y la difusión de su producción sirvieron para consolidar la circulación y la recepción de su obra en los debates sobre nacionalismo, tradición y modernidad musical.

Cuando en 1960 Stravinski y Craft llevaron a cabo su gira por América Latina, lo hicieron sobre la base de una red previamente consolidada de colaboradores, medios e instituciones musicales. Se trata de la gira con mayor número de países, que incluía, además de México y Argentina, Chile, Colombia y Perú.²¹ La presente investigación reconstruye y analiza esta gira a partir de fuentes y documentos poco estudiados. Además de dar cuenta de los avatares de la misma, propongo profundizar en las ideas de comunicación y mediación en Stravinski.

La comunicación en el fenómeno Stravinski: modos, medios y mediaciones

En el fondo, se trata de mezclas. Se mezclan las almas en las cosas y las cosas en las almas. Se mezclan las vidas y así es como las personas y las cosas mezcladas salen cada una de su esfera y se mezclan: eso es precisamente el contrato y el intercambio.²²

su obra”, *Música y Arte* 1, núm. 12 (septiembre de 1934): 11, citado en Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*, 294.

20. Sobre estas giras, consúltese Ares Yebra, “Ígor Stravinski en México (1940-1961)” y Tamara Levitz, “Ígor the Angeleno. The Mexican Connection”, en Tamara Levitz, ed., *Stravinsky and his World* (Princeton University Press, 2013), 141-176.

21. Stravinski ya se había presentado en Chile en 1940. La de 1960 fue la única gira en la que ofreció conciertos en Colombia y Perú.

22. Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (Buenos Aires: Katz, 2012), 109.

El caso Stravinski permite reflexionar sobre la música contemporánea y las tradiciones interpretativas en relación con el papel del músico como actor comunicativo. Entre otras fuentes, en este trabajo se consideran los programas de concierto, la recepción en prensa y la correspondencia mantenida por ambos con algunos de los músicos, escritores y artistas latinoamericanos. Con este enfoque es posible abordar la música como objeto de reflexión teórica y también como práctica situada.

En el análisis del caso Stravinski, la relevancia de la comunicación se manifiesta tanto en los modos de interpretar su música y sus declaraciones como en la dimensión mediática del fenómeno, entendida en su doble vinculación con los medios y las mediaciones. En el ámbito musical, el concepto de *mediación* posee una rica historia y significados diversos. En esta línea, destaca la profundidad teórica lograda por Theodor Adorno,²³ cuya noción de mediación abarca desde aspectos musicales concretos —el galope de los caballos en la sonata para piano *Les Adieux* (1809-1810) de Beethoven—, hasta las formas en que la música está mediada por el capitalismo industrial, la vida concertística y las industrias del entretenimiento. La filosofía adorniana presenta la mediación no sólo como un diagnóstico de las condiciones materiales y simbólicas que influyen en la música, sino también como un elemento clave para pensar su posible transformación.

Antoine Hennion ha interpretado el concepto de mediación al rechazar las connotaciones de representación o intercesión, que implican el paso de algo mediante un intermediario.²⁴ Hennion considera la obra musical como un sistema complejo y heterogéneo de elementos humanos, materiales, corporales y colectivos que se corresponden con la escala, el cuerpo del intérprete, el sonido, el espacio y el tiempo. Su lectura del término *mediación* subraya la resistencia inherente de la música a una reducción sociológica simplista, sin convertirla en un objeto autónomo, y demuestra cómo estos componentes interrelacionados se mantienen cohesionados y, a su vez, generan diversos efectos acumulativos.

Georgina Born, por su parte, sugiere que “la música es, quizás, el paradigma del cuasi objeto fluido, inmaterial y material, mediado por múltiples dispositi-

23. Theodor Adorno, *Essays on Music*, ed. Richard Leppert (University of California Press, 2002), 134-161.

24. Antoine Hennion, “Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music”, en Mart in Cleyton, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music* (Londres: Routledge, 2003), 80-91 y Antoine Hennion, *La Passion musicale: une sociologie de la médiation* (París: Métailié, 1993).

vos, en el que sujetos y objetos chocan y se entremezclan”,²⁵ poniendo así en juego una perspectiva antropológica del intercambio que recuerda lo expuesto por Mauss en su *Ensayo sobre el don*.²⁶ Born analiza la música desde sus mediaciones y valora a este respecto las contribuciones de Adorno, Hennion y Lydia Goehr.²⁷ Asimismo, plantea un enfoque que abarca las dimensiones sociales, tecnológicas y temporales de la música, e interpreta la mediación como un proceso que presenta diversas formas históricas, resaltando la importancia de observarlas a lo largo del tiempo.

En la aplicación de modos comunicativos al caso Stravinski, el concepto de *instancias múltiples* resulta especialmente valioso para articular las diversas mediaciones de la música: la concepción del compositor, sus propias declaraciones sobre su música, la partitura (notación), el concierto (interpretación), la grabación (reproducción) y la percepción (escucha). De este modo, valorar la música como una “constelación de mediaciones” implica abordarla desde diferentes textualidades.²⁸ Esta combinación de instancias múltiples orienta una interpretación de la mediación ya señalada por Adorno cuando se refería a las “interminables mediaciones” del fenómeno musical.²⁹ Proponer una constelación de relaciones entre obra musical, comunicación y medios, implica articular producciones, prácticas, recepciones y tecnologías. Analizar, además, el lugar de Stravinski y Craft en el arte y la cultura desafía, entre otros, nuestra comprensión de su legado desde la perspectiva de sus grabaciones y, en consecuencia, el papel de la industria discográfica y de las tradiciones de interpretación.³⁰

Para analizar el fenómeno Stravinski, a la combinación de mediaciones, modos comunicativos e instancias múltiples es preciso añadir, además, el papel de los propios medios de comunicación, el cual ha contribuido históricamente

25. “Music is perhaps the paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasiobject, in which subjects and objects collide and intermingle”, en Georgina Born, “On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity”, *Twentieth-Century Music* 2, núm. 1 (2005): 7-36, 7 (la traducción es mía).

26. Mauss, *Ensayo sobre el don*, 109.

27. Una filosofía de la música desde las obras musicales puede consultarse en Lydia Goehr, *El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música* (Madrid: Trotta, 2023).

28. Georgina Born, “Music and the Materialization of Identities”, *Journal of Material Culture* 16, núm. 4 (2011): 376-388.

29. Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

30. Per Dahl, “The Legacy of Stravinsky as Recorded History”, en Graham Griffiths, ed., *Stravinsky in Context* (Cambridge University Press, 2020), 195-202.

a la legitimación de ciertos nombres, repertorios y formas de expresión, así como al particular sentido colectivo que se da a sí mismo un tiempo histórico.³¹ A esta cuestión se dedican los próximos apartados, que siguen el orden de los países en los que Stravinski y Craft actuaron durante su gira latinoamericana de 1960.

La gira sudamericana de Stravinski y Craft en 1960: contexto y antecedentes

¿Y cuándo ha existido mayor circulación cultural que en la sociedad de masas? El periódico comenzó a posibilitar el flujo, y la televisión y la radio intensificaron una forma particular de encuentro.³²

Los viajes de Stravinski a Argentina (1936) y México (1940, 1946, 1948 y 1952) evidencian un notable nivel de publicidad y receptividad en los públicos locales. En este contexto, el compositor llegó incluso a realizar una grabación de su *Divertimento* con la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por él mismo. No obstante, estas visitas se realizaron en un momento más crítico que en 1960 en cuanto a los cambios estilísticos en su música y en la redefinición de su persona; por ejemplo, su conversión del exotismo ruso al neoclasicismo de Europa occidental y la publicación de las conferencias que había pronunciado en Harvard durante el curso 1939-1940, publicadas posteriormente con el título de *Poética musical*.³³

La gira sudamericana que Stravinski realizó junto a Craft en 1960, en la cual ofreció conciertos en México, Bogotá, Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires,

31. La literatura académica sobre el papel de los medios como productores de sentido colectivo, mediadores culturales y modeladores de la percepción sobre un determinado tiempo histórico es numerosa y presenta un amplio tratamiento en el ámbito de la teoría de medios y la sociología de la cultura. Sobre esto pueden consultarse algunas obras de referencia que siguen vigentes a pesar de las transformaciones experimentadas en el campo de la comunicación y los *media studies*; por ejemplo, Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (Ciudad de México: Anthropos, 2010); Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Ciudad de México: Grijalbo, 1989) y Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (Nueva York: McGraw-Hill, 1964).

32. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 37.

33. Sobre las conferencias de Harvard, véase Ares Yebra, *Historia, estética y política en la Poética musical*.

tuvo lugar, por tanto, en una coyuntura diferente para su resignificación como figura pública. Desde el estreno en París de sus ballets *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y, especialmente, *La consagración de la primavera* (1913), su música había sido tildada de “revolucionaria”. Su llegada a los Estados Unidos en septiembre de 1939 le posibilitó proyectarse como emblema popular de la cultura estadounidense. Sus colaboraciones con Hollywood y Disney en el contexto de un *star system* orientado a transformar actores y actrices en marcas, favorecieron la circulación de la obra y la propia imagen del compositor en lo que Marshall McLuhan denominó *aldea global*.³⁴ Igualmente decisivos resultaron sus encuentros y vínculos con una multiplicidad de músicos y artistas contemporáneos, en una etapa en la que la industria musical, el género documental y los medios de comunicación de masas comenzaban a consolidarse en los Estados Unidos de mediados de siglo.

En la década de los años cincuenta, la televisión de ese país había presentado su última creación audiovisual, el drama documental. La definición que John Grierson propuso en 1932 —el documental como un tratamiento creativo de la actualidad—, influyó decisivamente en la búsqueda de un formato capaz de fusionar el entretenimiento, el arte y la historia.³⁵ En esa época, el estatus de Stravinski como el más grande compositor vivo del mundo se promovía con una intensidad creciente. Tras años de un moderado éxito financiero, Stravinski se encontraba finalmente en condiciones de capitalizar su imagen pública. Reconocido como un referente cultural en los Estados Unidos, cabía preguntarse: ¿hasta qué punto se involucraría en esculpir esa imagen? ¿Y de qué manera podría actualizar mediáticamente la historia de su vida?

Después del armisticio de 1953 entre Estados Unidos y Corea, el documental continuó su evolución como forma de arte y se empleó para despertar el patrio-

34. El 4 de octubre de 1957, la Unión Soviética lanzó el primer satélite artificial de la historia, el Sputnik, desde la localidad kazaja de Tiuratam. Para Marshall McLuhan este acontecimiento inauguraba la *aldea global* y demostraba la capacidad de la tecnología para difundir información de forma masiva, sentando las bases de una forma de conexión en red que superaría cualquier distancia física entre personas. McLuhan incorporó el concepto de “aldea global” en Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (University of Toronto Press, 1962) y Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Londres y Nueva York: s.e., 1964).

35. Susan Kerrigan y Phillip McIntyre, “The ‘Creative Treatment of Actuality’: Rationalizing and Reconceptualizing the Notion of Creativity for Documentary Practice”, *Journal of Media Practice* 11, núm. 2 (2010): 111-130.

tismo. La serie *Victory at Sea* de la NBC ganó reconocimiento social y político al mostrar con crudeza la brutalidad de la guerra, que generaba una experiencia casi tangible para el espectador. Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, muchos compositores escribieron para documentales, entre ellos los estadounidenses Paul Creston y Morton Gould, y dos miembros del conocido como grupo de Los Seis, Georges Auric y Darius Milhaud. Stravinski, en cambio, aunque fue invitado a musicalizar un documental, siempre declinó las ofertas.

Mientras las cadenas comerciales desarrollaban estrategias de programación cada vez más definidas, Stravinski atravesaba por una transformación artística singular. Tras el estreno de la ópera *The Rake's Progress*, el 11 de septiembre de 1951, su música dio un giro inesperado, impulsado en buena medida por la creciente influencia de Craft en su vida y su obra. La muerte de Arnold Schoenberg, ocurrida en julio de 1951 —apenas unos meses antes del estreno veneciano de la ópera— coincidió con un viraje importante en los planteamientos estéticos de Stravinski, que se retractó de sus anteriores críticas hacia Schoenberg y adoptó los principios del serialismo vienés que antes había rechazado. El círculo de músicos que acompañó esta etapa de su producción estaba integrado, en su mayoría, por académicos y compositores familiarizados con las obras de Anton Webern, hasta entonces relativamente desconocido en los Estados Unidos. Este panorama cambiaría decisivamente a partir de la labor de difusión de la música weberniana emprendida por Craft.

Durante la década que transcurrió entre *The Rake's Progress* y *The Flood*, cuyo estreno tuvo lugar de manera televisiva el 14 de junio de 1962, la cultura estadounidense experimentó una profunda transformación. McDonald's alteró los hábitos alimenticios del país, mientras que, bajo la presidencia de Eisenhower, se impulsó el sistema de autopistas interestatales que amplió las conexiones entre territorios y facilitó desplazamientos más rápidos.³⁶ De forma paralela, el compromiso de la televisión con el drama documental disfrutó de una notable popularidad. En ese mismo periodo, la fama de Stravinski como figura principal de la música contemporánea continuó en ascenso. Según Charles Joseph, en

36. Sobre la industria de la comida rápida en Estados Unidos, véase Eric Schlosser, *Fast Food Nation: The Dark Side of the All-American Meal* (Nueva York: Houghton Mifflin Company, 2001).

esos años, “se convirtió en el compositor más filmado, más comercializable y más ‘documentable’ del siglo xx”.³⁷

México

El 2 de agosto de 1960, el periódico *The News* de la Ciudad de México (fig. 1) informaba sobre la llegada de Stravinski que venía de Los Ángeles. Celestino Gorostiza, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, había recibido al compositor oficialmente el día anterior. La nota destacaba que Stravinski, “considerado uno de los grandes compositores de todos los tiempos”, dirigiría dos días más tarde la Orquesta Sinfónica en el Palacio de Bellas Artes.³⁸ A su llegada, el compositor declaró que “la música clásica [...] es uno de los regalos más bellos de la naturaleza. Sin embargo, es necesaria una mayor educación musical para que las masas disfruten de este tipo de música”.³⁹

La afirmación de Stravinski resulta en particular elocuente por el empleo del término *masa*, cuya densidad histórica y política permite situar estas palabras en un horizonte cultural más amplio que el estrictamente musical. En una lectura de resonancias casi panteístas, al localizar en la naturaleza el origen de la música clásica, el compositor inscribe su valor en una esfera universal y trascendente; sin embargo, al mismo tiempo, introduce una mediación cultural decisiva al subrayar la necesidad de educación para su disfrute. Esta tensión entre “don natural” y “acceso cultural” remite a la histórica dialéctica entre arte y sociedad, y a la distancia no siempre espontánea entre la experiencia estética y su recepción social.

Como ha señalado García Canclini, la masificación no surge exclusivamente con los medios electrónicos, sino que se configura con anterioridad en instituciones como la escuela, la iglesia o la organización industrial del trabajo y del espacio urbano. Desde esta perspectiva, las sociedades modernas adquirieron rasgos atribuidos más adelante a los medios de comunicación antes incluso

37. “Stravinsky became the most filmed, the most marketable, the most ‘documentable’ composer of the twentieth century”, en Charles Joseph, *Stravinsky Inside Out* (Yale University Press, 2001), 165 (traducción del autor).

38. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection (en lo sucesivo: PSS-ISC), MF. I38.I-001709.

39. “Classical music, [...] is one of the most beautiful gifts of nature. A greater musical education, however, is necessary for the masses to enjoy this type of music” (la traducción es mía).



1. Ernesto Araiza Cruz, "Enthusiastic Welcome Given Stravinsky Here", *The News*, Ciudad de México, 2 de agosto de 1960, 15. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

de su consolidación.⁴⁰ En consonancia, Martín-Barbero recuerda que la idea de "sociedad de masas" precede con mucho a su formulación en el siglo xx, pues ya en el siglo xix se articulaban las matrices históricas, sociales y políticas que darían forma a un concepto destinado a explicar nuevas relaciones entre cultura,

40. García Canclini, "Prólogo", en Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, XXXI.

poder y recepción.⁴¹ Así, la referencia de Stravinski a las masas no se limita a un público indiferenciado. Se inscribe en un proceso histórico de visibilización social en el que las multitudes pasan de estar fuera del orden cultural a situarse en su interior, erosionando jerarquías y obligando a replantear las mediaciones entre cultura y ciudadanía.

Esta problemática se intensifica si se considera la evolución de las teorías sobre las multitudes y su relación con la cultura moderna. Desde Le Bon, quien interpretó la masa como un fenómeno psicológico dotado de un “alma colectiva” que transforma el comportamiento individual, hasta Tönnies, que distinguió entre comunidad y sociedad para explicar la transformación de los vínculos sociales en la modernidad, el surgimiento de las masas aparece ligado al desarrollo urbano, a la industrialización y a nuevas formas de circulación de creencias y opiniones.⁴² Con el cambio de siglo, estas creencias se desplazaron del ámbito religioso al espacio de la comunicación pública y la categoría de masa se transformó en la de público.

En este contexto, Ortega y Gasset tematizó la relación entre masa y cultura al subrayar la incapacidad cultural del hombre-masa, y defendió el carácter en esencia impopular del arte moderno, cuya función sería desenmascarar esa insuficiencia.⁴³ Sin embargo, como advierte Martín-Barbero, tanto el aristocratismo cultural como la defensa elitista del arte tienden a ocultar los procesos históricos y las tensiones políticas que atraviesan la transformación cultural del siglo xx.⁴⁴ Las declaraciones de Stravinski se sitúan precisamente en ese umbral. Apelan al pueblo no para simplificar el arte, sino para subrayar la necesidad de una alfabetización estética guiada por mediaciones educativas y culturales.

Desde esta perspectiva, la comunicación artística debe entenderse menos como un problema de medios que como una cuestión de mediaciones, de reconocimiento cultural, formación perceptiva y circulación simbólica. Lejos de constituir una mera degradación, la cultura de masas abre espacios de interacción entre estratos sociales y redefine la experiencia estética, desplazando el

41. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 23.

42. Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes* (Granada: Comares, 2012) y Ferdinand Tönnies, *Comunidad y asociación* (Granada: Comares, 2010).

43. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (Madrid: Tecnos, 2013). Sobre el pensamiento estético de Ortega y Gasset véase las reflexiones recogidas en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Antonio Machado, 2010), 455-467 [“José Ortega y Gasset”, texto del propio Bozal incluido en el “Apéndice”].

44. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 35.

centro de gravedad desde la obra hacia su uso y percepción. En este marco, la figura del creador moderno, próxima a la concepción kantiana del genio,⁴⁵ sitúa a la masa como el horizonte de la experiencia estética, un fondo social que sólo puede acceder plenamente a ella mediante educación, aprendizaje y ejercicio reflexivo de la escucha.

Durante la rueda de prensa, celebrada en el Hotel Bamer de la Avenida Juárez, al preguntarle por la música mexicana, Stravinski empleó un estilo comunicativo acorde al que procuraba mantener en público: suspender momentáneamente el juicio y evitar pronunciarse sobre sus contemporáneos.⁴⁶ Por aquel entonces trabajaba en *El diluvio* (*The Flood*), una obra dramática en estilo serial basada en la historia de Noé, concebida en un principio para televisión y estrenada el 14 de junio de 1962 en la cadena estadounidense CBS. La dirección estuvo a cargo de Robert Craft, quien también dirigió la primera representación escénica en Hamburgo el 30 de abril de 1963, con la coreografía de George Balanchine.

La nota mencionada se refería a Craft como “distinguido director”, el principal “discípulo” de Stravinski y su “mano derecha”. Ambos colaboraban desde hacía ya varios años, y Craft se había hecho cargo de tareas relacionadas con el trabajo cotidiano del compositor; dirigía, además, ensayos y algunas partes de sus conciertos. Desde 1951, el propio Craft había realizado seis giras por Europa. También había publicado artículos y ensayos sobre música y músicos contemporáneos, y contaba con grabaciones de obras de Webern y Schoenberg. En una charla informal previa a la rueda de prensa, Craft afirmó que debía mucho a Stravinski, y que el compositor ruso buscaba en cada país a aquellos hombres que tuvieran más que ofrecer. Como ejemplo, mencionó la visita que Stravinski había realizado a Ortega y Gasset en España, cuatro meses antes de la muerte del filósofo. El encuentro entre ambos, producido el 26 de marzo de 1955, sería recordado por Stravinski como la confirmación de una afinidad previa.⁴⁷ Que en

45. Véase Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Buenos Aires: Losada, 2018), 157-161 [epígrafes 46 y 47].

46. Durante la conferencia de prensa, el director de publicidad de Bellas Artes, Wilberto Cantón, actuó como intérprete de Stravinski, quien habló en francés. Véase PSS-ISC, MF. 138.1-001711 [*The News*, 16].

47. La fecha exacta se recoge en Robert Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship* (Londres: Victor Gollancz Ltd, 1972), 47. En uno de sus diálogos publicados en coautoría con Craft, el compositor afirmaba haber tenido la sensación de conocer ya a Ortega y Gasset a través de su obra y destacaba de él su amplitud intelectual y su mirada informada sobre los Estados

este caso el compositor buscara de forma deliberada el diálogo con un filósofo, y no con un músico, pone de manifiesto una concepción de la cultura entendida como espacio de convergencia entre pensamiento, estética y modernidad, y sugiere una posible agenda de intereses compartida y sostenida por la defensa de una alta cultura capaz de orientar el gusto y la sensibilidad popular.

Esta afinidad adquiere mayor densidad si se considera la mencionada interpretación orteguiana sobre la masa y la cultura moderna. En *La rebelión de las masas*, Ortega y Gasset describía la irrupción del hombre-masa como un fenómeno que atravesaba todas las clases sociales y cuestionaba las jerarquías culturales tradicionales, él defendía una cultura normativa e integral frente a la homogeneización igualitaria. El uso que Stravinski hace del término *masa*, al que he hecho referencia con anterioridad, parece resonar con el de Ortega y Gasset. Su insistencia en la educación estética como mediación para el acceso a la experiencia musical revela una posición en la que la cultura no se simplifica para el público, sino que exige su formación. Esta postura se refleja también en su correspondencia de 1955, en la cual, ante la sugerencia de incluir obras “populares” como *Petrushka* o *El pájaro de fuego* en su concierto de Madrid el 25 de marzo, defendía un programa que rechazaba la posibilidad de acomodarse a expectativas complacientes.⁴⁸ No obstante, el fervor suscitado por su presencia en Madrid evidencia cierta paradoja constitutiva de la modernidad cultural.⁴⁹

Unidos. Véase Ígor Stravinski y Robert Craft, *Memorias y comentarios* (Barcelona: Acantilado, 2013), 346.

48. En una carta del 5 de febrero de 1955 a Felicitas Keller (Sociedad Musical Daniel), ante la sugerencia previa de ella de incluir alguno de sus trabajos “populares”, como *Petrushka*, *El pájaro de fuego* e “incluso” *Pulcinella*, Stravinski declaraba sin ambages: “As to the program I do appreciate plainly the popular appeal of my ‘popular’ works. But let us not waste any time in futile arguments and let me tell you frankly how I feel about it (it is up to you of course to sugar coat this pill for the management of the orchestra): I am tired of playing always the same ‘popular works’; they are not so many. The program I have set once and for all for Madrid looks forward, not backwards. In a single concert I cannot afford to bargain”, (“En cuanto al programa, estoy plenamente consciente del atractivo que mis obras ‘populares’ ejercen sobre el público. Pero no perdamos el tiempo en discusiones estériles; permítame decirle con toda franqueza cuál es mi postura al respecto (por supuesto, queda en sus manos suavizar esta amarga realidad ante la dirección de la orquesta): estoy cansado de interpretar siempre las mismas obras ‘populares’; además, no son tantas. El programa que he fijado definitivamente para Madrid mira hacia el futuro, no hacia el pasado. Tratándose de un único concierto, no puedo permitirme hacer concesiones”), en PSS-MF 136.1-001633 (la traducción es mía).

49. Respecto al entusiasmo suscitado por la presencia de Stravinski en Madrid en marzo de 1955, algunas reseñas hablan de la “hipersensibilidad colectiva” de un público que generó

El mismo arte que se afirmaba en su autonomía y complejidad circulaba en un espacio público ampliado donde lo popular y la distinción estética coexistían en tensión permanente.

Según Craft, el público estadounidense no había acogido tan rápidamente la música contemporánea europea como la propia Europa, y compositores como Schoenberg no habían sido plenamente integrados ni aceptados. A su juicio, la música en Estados Unidos experimentaba cierto aislacionismo y un nacionalismo promovido, en parte, por las fundaciones que tendían a promocionar el arte “estadounidense”.⁵⁰ Por contraste, Europa (especialmente Alemania) contaba con numerosos grupos pequeños, asociaciones e individuos que patrocinaban las artes y fomentaban un entorno más receptivo y plural para las nuevas corrientes musicales.

En el primer concierto, celebrado el 4 de agosto, Craft dirigió la primera parte del programa (fig. 2a), que incluyó *Dos preludios corales*, de Bach-Schoenberg,⁵¹ *Seis piezas para orquesta* Op. 6 (1909), de Anton Webern, y la suite de *El martirio de san Sebastián* (1911), de Claude Debussy. En la segunda parte, Stravinski dirigió la *Oda* y la suite de *El pájaro de fuego*. El segundo concierto tuvo lugar el 7 de agosto en el Auditorio Nacional (fig. 2b), y en la primera parte, nuevamente dirigida por Craft, se interpretaron la *Sinfonía no. 1* en Do mayor Op. 21 de Beethoven y las *Variaciones y Finale* de la suite “Lulu”, de Alban Berg. En la segunda parte, Stravinski dirigió la *Oda* y la suite de “*Petrushka*” (2b).⁵²

“las naturales riadas y desbordamientos debido a la tremenda —ya— popularidad universal del músico”. Véase José Antonio Cubiles, “Semana Strawinsky”, *Música*, núm. 11 (enero-marzo 1955): 105. Citado en Germán Gan Quesada, “Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica”, en Teresa Cascudo García-Villaraco y Germán Gan Quesada, coords., *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología* (Sevilla: Doble J, 2013), 183; en la misma línea Enrique Franco señalaba que no se recordaba en Madrid una reacción de esta magnitud por parte del público. Véase Enrique Franco, “Igor Stravinsky en Madrid”, *Ritmo* XXV, núm. 268 (marzo-abril de 1955): 4-5 y citado en Daniel Moro Vallina, “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años 50”, *Revista de Musicología* XXXIV, núm. 2 (2016): 616.

50. Sobre la música estadounidense en el contexto de aquellos años desde una perspectiva compositiva latinoamericana, véase Juan Carlos Paz, *La música en Estados Unidos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1952).

51. Los *Dos preludios corales* de Bach en la orquestación de Schoenberg se estrenaron el 7 de diciembre de 1922 por la New York Philharmonic dirigida por Josef Stransky.

52. PSS-ISC, MF. 138.1-001717/001720.

PALACIO DE BELLAS ARTES
Jueves 4 de Agosto a las 21 horas.
INBA
Presenta a:
Igor Stravinsky
dirigiendo a la
ORQUESTA SINFONICA NACIONAL
PROGRAMA I

Dos Preludios Corales	BACH - SCHOENBERG
Seis Piezas para Orquesta	WEBERN
Suite de "El Martirio de San Sebastián"	DEBUSSY
Director: ROBERT CRAFT	
Oda	STRAVINSKY
Suite de "El Pájaro de Fuego"	STRAVINSKY
Director: IGOR STRAVINSKY	

NOTAS AL PROGRAMA

Dos Preludios Corales ARNOLD SCHONBERG — Nacido en Viena, 1874. <i>Dos Preludios Corales.</i>—Josef Stravinsky, Director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York sugirió a Schonberg, la transcripción de dos Preludios Corales de Bach, uno de los cuales es el que se ejecuta en la presente ocasión. Schonberg trata del texto con la mayor reverencia, haciendo muy pocas adiciones suyas. La orquesta, sin embargo, contiene algunos instrumentos inesperados. Consiste en dos flautas, dos picolos, dos oboes, dos cuernos ingleses, dos fagots, dos fagots dobles, cuatro cuernos, cuatro trompetas, tuba, tímpani, triángulo, címbalos, dos arpas, celesta y cuerdas. Estas transcripciones fueron ejecutadas por primera vez en diciembre de 1922 en el Carnegie Hall de Nueva York.	Seis Piezas para Orquesta WEBERN, ANTON — SEIS PIEZAS PARA ORQUESTA, OPUS 6. Cuando Webern revisó esta Obra en 1929, la palabra "Grosses" fue eliminada del título, lo que explica la diferencia principal entre las versiones original y revisada. La evolución de la paucidad musical del compositor, así como los recursos limitados de la mayoría de las orquestas (comparado con el periodo de la pre-guerra), le deben haber ayudado a emprender la nueva versión para una orquesta normal. En todo caso, las Seis Piezas suenan de muy diferente manera en las dos instrumentaciones. Además, muchos cambios en la instrumentación, diferencias en la dinámica y articulación pueden encontrarse en casi todas las frases. El lujo de la versión original para gran orquesta ofrece muchas ventajas. (Continúa)
---	---

2a. Programa del primer concierto de Stravinski y Craft en la Ciudad de México, celebrado el 4 de agosto de 1960. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

AUDITORIO NACIONAL
Domingo 7 de Agosto a las 11:30 horas.
PROGRAMA II

Primera Sinfonía Variaciones y Final de la Suite de "Lulu" Oda Suite de "Petrushka" Director: ROBERT CRAFT	BEETHOVEN BERG STRAVINSKY STRAVINSKY
--	--

Director: Igor Stravinsky

ALBAN BERG — Nacido en 1885-1935.

Variaciones y Final de la Suite "Lulu".— Berg es junto con su maestro Arnold Schönberg, una de las más controvertidas e imponentes figuras de la primera mitad del presente siglo. Su Ópera Wozzeck está considerada como una de las obras maestras contemporáneas, es decir una tragedia punzante y desgarradora. No menos notable es su ópera Lulu, que es un estudio poderoso y a veces desconcertante de los amores de una mujer sensual.

Berg empezó a trabajar en Lulu en 1928, poco después de haber terminado Wozzeck. El libreto, escrito por él mismo, es una extracción de dos tragedias de Frank Wedekind. Fue lenta su elaboración y a su muerte en 1935, Berg la dejó incompleta.

En 1934, sin embargo, Berg escribió una Suite orquestal que consiste de cinco tramos sinfónicos de la Ópera siendo ejecutada por primera vez por Erich Kleiber en noviembre de 1934. La primera presentación de la Ópera tuvo lugar después de la muerte de Berg en 1937 en Zurich, dirigiendo Robert Dengler.

ODA Stravinsky

Esta obra fue escrita en 1943 en memoria de Natalie Koussevitzky.

SUITE DE "PETRUSHKA" STRAVINSKY

Por Francisco AGEA

Igor Stravinsky nació en Oranienbaum, cerca de Leningrado, en 1882.

La música de "Petrushka", "Escenas burlescas en cuatro cuadros", fue compuesta especialmente para la compañía de Ballets Rusos de Serge Diaghilev, que la estrenó en París en junio de 1911. La acción del ballet se desarrolla por el año de 1930 en una plaza pública de San Petersburgo, durante las fiestas del carnaval. Los personajes son un viejo charlatán y tres muñecos manejados por él. Otro personaje, no menos importante, es el pueblo, compuesto de todos aquellos tipos humanos que se supone que hay en una fiesta popular rusa. La música de la primera escena pinta con maravillosa fuerza el bullicio y la animación de la feria. Un largo redoble de tambor atrae la atención de la muchedumbre hacia la barraca del viejo charlatán para anunciar la función de títeres. Al levantarse el telón del teatrillo aparecen los tres muñecos: Petrouchka, la Bailarina y el Moro, a quienes el Charlatán ha comunicado todos los sentimientos y las pasiones humanas. Petrouchka, por ser el mejor dotado, es el que más sufre; resentido con amargura su esclavitud, su aspecto ridículo y la crueldad del Charlatán. En el segundo cuadro del ballet aparecen Petrouchka en su cuartucho, tratando de consolarse con el amor de la Bailarina, pero ella se asusta de sus gestos grotescos y huye hacia la pieza del Moro, que la seduce con su aspecto suntuoso. Enloquecido por los celos, se presenta Petrouchka y tiene un altercado con el Moro.

En el último cuadro vuelve el bullicio de la fiesta en la plaza pública. En cada una de las danzas que se suceden (Danza de las No-drizas, El Campesino y Los Enmascarados), aumenta gradualmente la animación, y cuando ésta llega a su apogeo, se oyen gritos que vienen de la barraca del Charlatán. La rivalidad de los muñecos toma caracteres de tragedia; del teatrillo sale corriendo Petrouchka, perseguido por el Moro, que al fin lo alcanza y lo mata de un sablazo. El Charlatán tranquiliza a la multitud, demostrando que Petrouchka no es más que un muñeco, con el cuerpo llo-ro de salvado. La gente se dispersa, pero el Charlatán no queda tranquilo, pues el espectro de Petrouchka aparece por encima del teatrillo haciéndole gestos amenazadores.

2b. Programa del segundo concierto de Stravinski y Craft en la Ciudad de México, celebrado el 7 de agosto de 1960. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

Un artículo titulado “Fue ovacionado el maestro Stravinsky” informaba que el concierto se había realizado con el auspicio del Teatro Colón, el Mozarteum Argentino y la Orquesta Sinfónica Nacional, y señalaba que el compositor reaparecía ante el público mexicano tras una ausencia de varios años. La nota valoraba como “estimable” la actuación de Craft como director, aunque también subrayaba su limitada capacidad de comunicación, sugiriendo así cierta distancia entre la interpretación y el contacto emocional con la audiencia:

La primera parte del programa sirvió de presentación a Robert Craft. [...] Su desempeño no alcanzó más que un nivel estimable. Las versiones —a las que faltó expresividad y don de comunicación— fueron correctas: estuvieron las notas, pero el espíritu permaneció ausente. Craft se manifestó más preocupado por la marcación del compás que en transmitir el sentido del discurso musical.⁵³

De los dos corales de Bach la nota destacaba la “ingeniosa —aunque tal vez un tanto rebuscada— orquestación de Schoenberg”. En relación con las piezas para orquesta de Webern, se señalaba que el desempeño de Craft como director “mejoró con esta obra”, de la que ofreció “una traducción clara y nítida”. Asimismo, el artículo valoraba el desempeño de Stravinski como director, afirmando que su labor había sido “en general de muy buena calidad: ajustada y precisa, sin mayores ademanes ni demostraciones exteriores pero oportuna y eficaz”.

Al año siguiente, Stravinski regresó junto a Craft a México para realizar dos giras de conciertos. La primera tuvo lugar los días 7 y 9 de abril de 1961.⁵⁴ En esa ocasión, la parte inicial del programa —dirigida por Craft—, incluyó la *Sinfonía no. 8* de Beethoven y *Tres piezas de Wozzeck*, de Alban Berg, indicadas en el programa como “Primera vez en México”. En la segunda parte del programa, Stravinski dirigió *La consagración de la primavera*.

La prensa destacó la retransmisión televisiva del concierto, emitida por el Canal 4 con la colaboración de Ford de México y Telesistema Mexicano.⁵⁵ Francisco Agea, autor de las notas al programa, afirmaba que *La consagración* había tenido “una de las recepciones más tumultuosas que se recuerdan”. Las mismas notas incluían una reseña biográfica de Craft, acompañada de una fotografía

53. PSS-ISC, MF 138.I-001727. La nota no indica a qué publicación pertenece ni la fecha de la misma.

54. PSS-ISC, MF 138.I.

55. PSS-ISC, MF 138.I-002297.

suya dirigiendo música de Schoenberg, y señalaban que, desde 1951, había conducido la mayoría de los conciertos de *Los Angeles Monday Evening Concerts*, dedicados “a presentar obras nuevas y antiguas, raramente expuestas”. También destacaban que había escrito “numerosos ensayos y artículos, una futurista monografía de Stravinsky y un libro sobre Webern”.

A principios de la década de los años sesenta, el entorno cercano a Stravinsky participaba activamente en la comercialización de su figura, publicando de manera regular entrevistas, artículos y libros de conversaciones con Craft. Al mismo tiempo, sus composiciones difícilmente podían seguir enmarcándose dentro de la música “nueva”, como ocurría, por ejemplo, con las de Pierre Boulez y Luciano Berio. No obstante, para el público general, la complejidad de establecer una conexión con la música serial de Stravinsky contribuyó aún más al aura mítica de un compositor ya consagrado.

Stravinsky había aparecido por primera vez en televisión en 1954, cuando la WGN de Chicago transmitió uno de sus conciertos con orquesta, y lo hizo nuevamente en enero de 1960, como director invitado en los *Conciertos para jóvenes* de Leonard Bernstein. Además, se filmó una considerable cantidad de material en el que aparece desempeñando diversas actividades, leyendo partituras, dirigiendo un ensayo o hablando con músicos, entre otras. Con toda probabilidad, Stravinsky ha sido uno de los compositores más vistos del siglo xx, un aspecto que no puede pasarse por alto al trazar un retrato de su vida y de su obra.

Lo que se acercaba a las “masas” a las que aludía el compositor no era su música. Esta circunstancia obliga a reconsiderar su figura no sólo desde la escucha sino también desde la visualidad. El ecosistema mediático no se limitó a difundir sus composiciones, sino que generó una presencia icónica que le aproximaba a públicos poco familiarizados con su música. Así, la imagen del propio compositor despertaba un reconocimiento más directo y circulaba con independencia de su obra. Como puede apreciarse, el poder de las imágenes no está desanclado de las determinaciones y dependencias sociales, culturales e históricas que lo modelan.

No hacer la pregunta sobre los posibles significados de la visualidad en el caso Stravinsky nos destina a ver siempre las mismas imágenes, o acaso a ver siempre lo mismo en ellas. La centralidad de esta visualidad puede comprenderse a la luz del llamado “giro icónico”, tal como lo han descrito Mitchell o Martínez Luna, quienes han subrayado que las imágenes no operan únicamente como objetos perceptivos, sino como nodos en donde convergen discurso,

cuerpo, tecnología, mediación y poder.⁵⁶ Reproducida en prensa y televisión, la imagen del compositor accede así a una vida social propia. No representa la realidad, sino que la reconfigura, generando una presencia material que oscila entre la autenticidad y la ilusión. En este sentido, la visibilidad de Stravinski participa de un desplazamiento más amplio en el cual la imagen deja de ser un mero complemento ilustrativo para convertirse en un agente activo de su presencia en la cultura contemporánea.

Las declaraciones del compositor sobre la búsqueda y comunicación de su “verdadera imagen” dan cuenta de que ésta es representación, semejanza y apariencia de verdad. Que la realidad pueda verse sustituida por la apariencia constituye un temor histórico que puede rastrearse al menos hasta Platón. Desde luego, las imágenes del compositor no representan la realidad, pero le añaden una dimensión para poder problematizarla y cuestionarla. Este desdoblamiento se vuelve especialmente significativo en el caso que aquí nos ocupa. Emerge entonces una zona de tensión donde se vuelven estratégicos los aspectos comunicativos de su figura pública. Por otro lado, se manifiesta la imposibilidad de trasladar plenamente el sentido musical al lenguaje verbal. En este contexto, las imágenes no ilustran la música, sino que la encuadran y la sitúan en el horizonte de una experiencia donde la sensibilidad se construye también a través de lo visible.

El productor de *El diluvio*, Robert Graff, fue responsable del primer documental televisivo sobre Stravinski, realizado para la NBC en 1957.⁵⁷ Este encargo respondió, en gran medida, a su colaboración previa con el compositor y con Craft en aquel proyecto televisivo. Aunque *El diluvio* fue un fracaso en términos de televisión comercial, Stravinski seguía captando la atención, generando curiosidad y manteniéndose como figura polémica, en parte gracias a su singular estrategia comunicativa. En cierto sentido, encarnaba todo lo

56. William John Thomas Michell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017) y Sergio Martínez Luna, *Cultura visual. La pregunta por la imagen* (Buenos Aires: Sans Soleil, 2019).

57. El documental comienza con el compositor sentado al piano mientras trabaja en una idea para una nueva pieza. Posteriormente, se muestra una conversación entre él y Craft, en la cual, entre otros asuntos, Stravinski reflexiona sobre sus estudios de juventud con Rimski-Korsakov, la hostilidad con la que fue recibida *La consagración de la primavera*, su aprecio por el ambiente parisino y sus razones para dirigir su propia obra siempre que fuese posible. Existen diversos enlaces, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=JPH2Im-7nwo> (consultado el 23 de noviembre de 2024).

que un productor podía desear: una caricatura de sí mismo, como si hubiese sido concebida por algún guionista de Hollywood. A partir de entonces, la cámara se convirtió en una presencia constante en su vida. Cada vez que su avión aterrizaba en una ciudad, su llegada era registrada por los medios, generaba material que a menudo se integraba en futuras producciones audiovisuales. Sin embargo, a pesar de la abundancia de documentales, el testimonio filmado de Stravinski constituye, probablemente, una de las aristas menos exploradas de su biografía. Como sugiere Joseph, no se trata de una dimensión fácilmente analizable, ya que con frecuencia resulta difícil distinguir entre el Stravinski íntimo y el personaje público, cuidadosamente modelado por medio de diversos recursos comunicativos para captar la atención tanto de los medios como del público.⁵⁸

Colombia

El 10 de agosto de 1960, el periódico *El Espectador*, uno de los más antiguos de Colombia, publicó un artículo de Manuel Drezner con el título “A Stravinsky el ‘Jazz’ le parece o.k.; su interés por el Arte Ruso es mínimo”. En la nota se destacaban, entre otras, la facilidad del compositor para realizar declaraciones respecto a cuestiones artísticas diversas y, al mismo tiempo, su reticencia a opinar sobre compositores contemporáneos, siguiendo así la misma línea mostrada en México unos días antes:

Una breve reunión con los representantes de la prensa capitalina tuvo ayer Igor Stravinsky, el ilustre compositor que actualmente nos visita, y que el próximo viernes y sábado estará al frente de la Orquesta Sinfónica de Colombia para dirigir algunas obras suyas. Stravinsky mostró en su entrevista ser persona vivaz, de ingenio rápido y listo a opinar rápidamente sobre cualquier tema artístico sin inmutarse.

Un desplazado. Igor Stravinsky, ciudadano norteamericano desde hace muchos años, no se considera un refugiado de Rusia. Salió de ese país en 1910, la revolución lo cogió fuera del país, y la falta de pasaporte y de seguridad que podría volver a salir de allá, le impidió retornar a su suelo nativo. “Me considero por eso no un refugiado sino un desplazado”, dijo a los periodistas reunidos en el

58. Joseph, *Stravinsky Inside Out*, 166.



3. Caricatura de Stravinski realizada por Osuna, *El Espectador*, 15 de agosto de 1960. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

Tequendama. Por otra parte, manifestó un mínimo interés en el arte ruso. Dijo que de rusos contemporáneos solo había escuchado algunas obras de Shostakovich, pero no mostró amar mucho un país donde “hasta algunos años mi música estuvo prohibida”.

Sobre música nacional. Stravinsky manifestó no conocer nada de la música colombiana, aunque dijo que le gustaría familiarizarse con ejemplos de ella. Por otra parte, rehusó en la entrevista a hacer comentario alguno sobre los músicos

contemporáneos. Dijo que no hablaba jamás de compositores vivos, igual que no hablaba de la música propia que estuviera en proceso de composición.⁵⁹

El 12 y el 13 de agosto de 1960, Stravinski dirigió la Orquesta Sinfónica de Colombia en el Teatro Colón de Bogotá. Su actuación fue caricaturizada por Osuna en el periódico *El Espectador* (fig. 3). En ella compartió nuevamente escenario con Craft, quien, según la nota de Drezner, era “uno de los destacados” y “más entusiastas propulsores” de la música contemporánea. Un texto publicado el 12 de agosto por Beatriz Quevedo en *El Espectador Matinal* ofrecía el programa de los conciertos. En la primera parte, dirigida por Craft, se interpretaban los *Dos corales-Preludios* de Bach-Schoenberg, las *Seis piezas para orquesta* de Webern y la suite de *El martirio de san Sebastián* de Debussy. En la segunda parte, Stravinski dirigía *Oda* y la suite de *El pájaro de fuego*. El artículo destacaba también las grabaciones que Craft había realizado de las obras completas de Webern y una selección titulada “Robert Craft dirige a Schoenberg”, además de sus conciertos “con las principales orquestas de Europa y de los Estados Unidos”.⁶⁰

El recital del 12 de agosto era el vigesimosegundo de la temporada oficial. El interior del programa reproducía un texto titulado “A propósito de Igor Stravinsky” (fig. 4), firmado por Andrés Pardo Tovar.

En él se situaba a Stravinski entre las grandes figuras del arte del siglo xx, como Picasso, y se retomaban algunas claves interpretativas propuestas por Adolfo Salazar, autor de la “Nota preliminar” para la primera edición en castellano de la *Poética*.⁶¹ Asimismo, se subrayaba la influencia decisiva del compositor en “la formación de la sensibilidad musical culta de la actualidad”:

59. PSS-ISC, MF. 138.1-001738. Las negritas son del texto original.

60. PSS-ISC, MF. 138.1-001739.

61. En 1946, la editorial Emecé de Buenos Aires publicó la primera edición en castellano de la *Poética Musical*, con traducción de Eduardo Grau y notas introductorias de Adolfo Salazar. A partir de algunos documentos encontrados en la Paul Sacher Stiftung, cabe destacar la estima en la que Stravinski tenía a Salazar y su deseo de que fuera él quien llevara a cabo la traducción, como así lo pone de manifiesto una carta del compositor a Kurt Kornfeld: “May I suggest to you the wellknown Spanish musicologue and writer, Adolfo Salazar, now residing in Mexico [...]. If Mr. Salazar could undertake that work, I should be very happy as I have a profound faith in his knowledge of my special French manner of speech and writing” [“Permítame sugerirle al reconocido musicólogo y escritor español Adolfo Salazar, actualmente residente en México [...]. Si el Sr. Salazar pudiera encargarse de ese trabajo, me sentiría muy complacido, pues tengo una profunda confianza en su conocimiento de mi particular modo francés de expresión y escritura”], en PSS-ISC MF. 117.1-000872 (la traducción es mía). Finalmente, Salazar sólo se encargaría de la “Nota preliminar”.



4. Programa del concierto de Stravinski y Craft en Bogotá, 12 de agosto de 1960. Notas de Andrés Pardo Tovar. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

PROGRAMA

SCHOENBERG - BACH DOS PRELUDIOS CORALES.
 ANTON WEBERN SEIS PIEZAS PARA ORQUESTA.
 CLAUDIO DEBUSSY Suite de EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN.

Director: ROBERT CRAFT

INTERMEDIO

IGOR STRAVINSKY ODA.
 IGOR STRAVINSKY SUITE DE "EL PAJARO DE FUEGO".

Director: IGOR STRAVINSKY (Invitado).

A PROPOSITO DE
 IGOR STRAVINSKY

¿PRESENTAR a Stravinsky? Tanto valdría "descubrir" a Picasso o a Le Corbusier. De donde esta noticia no puede ser cosa dialista que un simple testimonio de su visita a Bogotá, como director invitado de la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Igor Fedorovich Stravinsky nació en Oranienbaum, cerca de San Petersburgo, el 17 de junio de 1892. Hoy en día es ciudadano norteamericano. Su prestigio se inició —hace precisamente medio siglo— con el estreno de EL PAJARO DE FUEGO (París, 25 de junio de 1910), obra en que se transparenta la influencia de su maestro Rimski-Korsakov y la estética impresionista de Claudio Debussy. Posición esta última de la que se libera muy pronto, como que su ballet PETRUCHKA (1911) es el punto de partida de su producción de tipo expresionista.

Dos años más tarde se estrena en París LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA (o RITOS DE PRIMAVERA), que para la música contemporánea tiene importancia equivalente a la ópera PELEAS Y MELISANDA, de Claudio Debussy: entre ambas obras median once años. Sólo que la de Stravinsky ha tenido consecuencias más profundas y ejercido influencia más intensa y perdurable que el hermosísimo drama musical del compositor francés.

Con posterioridad a LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA, Indio Stravinsky usó una serie de audaces ensayos rítmicos, que le han llevado en distintas direcciones estilísticas: desde el neo-clasicismo y el neo-romanticismo hasta la técnica dodecófonica. La crítica europea reconoce en forma unánime la excepcional significación histórica y estética de sus obras de carácter expresionista. En cambio, difiere enormemente en la apreciación del resto de su producción musical, dentro de la cual sobresalen, sin embargo, obras tan intensas, originales y vigorosas como la HISTORIA DEL SOLDADO (1918), LAS BODAS (1923), EDIPO REY (1927), la SINFONIA DE LOS SALMOS (1930) y la SINFONIA EN DO (1940).

Para Roland-Manuel, musicólogo y compositor francés de excepcional autoridad, Stravinsky es el artista de LO CONCRETO: "Su dominio, dice, es el de

NOTA: ENT. NOL. 1940

¿Presentar a Stravinsky? Tanto valdría “descubrir” a Picasso o a Le Corbusier. De donde esta notícula [*sic*] no puede ser cosa distinta que un simple testimonio de su visita a Bogotá, como director invitado de la Orquesta Sinfónica de Colombia. [...]. Por lo demás, si Stravinsky no es propiamente un “jefe de escuela”, como sí lo fue Schoenberg, no quiere decir esto que su influencia sobre la música de nuestro tiempo sea poco apreciable. Por el contrario, puede afirmarse que no hay compositor cuya estética —o cuyas “estéticas”— y cuya técnica hayan influido —ora por vía directa, bien indirectamente— en la formación de la sensibilidad musical culta de la actualidad y, por ende, en la orientación de la mayor parte de los músicos de nuestro siglo. En la música orquestal del siglo xx propone Adolfo Salazar una serie de “figuras que se destacan categóricamente” en el panorama de la música contemporánea. Y añade: “El tiempo en su fluir se detiene solamente en los grandes nombres; los que Baudelaire llamaba *Les Phares*”. Stravinsky encabeza la lista propuesta por el célebre musicólogo español.⁶²

Stravinski no creó escuela; sin embargo, en palabras de Pardo Tovar, influyó como pocos en la “sensibilidad musical culta” de su tiempo. Esta afirmación permite volver sobre la idea de genio a partir de una perspectiva de raigambre baudelairiana, en la que el creador, uno de esos faros capaces de orientar el rumbo de su época, irrumpe en el flujo del tiempo y parece suspenderlo, actualizando el pasado en el presente dando lugar a formas nuevas e imprevisibles. La novedad, rasgo distintivo de la modernidad, se asocia así a una facultad de producir que neutraliza cualquier expectativa de legislar sobre el productor desde la ciencia estética.⁶³ En la transición hacia una filosofía del arte, el genio romántico se transfigura en alguien capaz no sólo de crear obras, sino de redefinir los horizontes mismos de la experiencia estética. Las propias declaraciones de Stravinski en la *Poética musical* matizan, sin embargo, la noción romántica de genialidad. La creación no es ausencia de reglas, pues implica el trabajo dentro de ciertos límites. De este modo, cuanto más controlada y regulada está la actividad creadora, más libre es el arte.⁶⁴

62. PSS-ISC, MF. I38.I-001742/44.

63. Sobre esta concepción del genio y de la estética, cuya confrontación con Stravinski en estas páginas es de mi entera responsabilidad, véase Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna* (Madrid: Alianza, 2000), 90-91.

64. Respecto a la interpretación stravinskiana de la libertad creativa y del arte como actividad controlada con base en reglas, véase la tercera conferencia de la *Poética musical*, titulada “De la composición musical”.

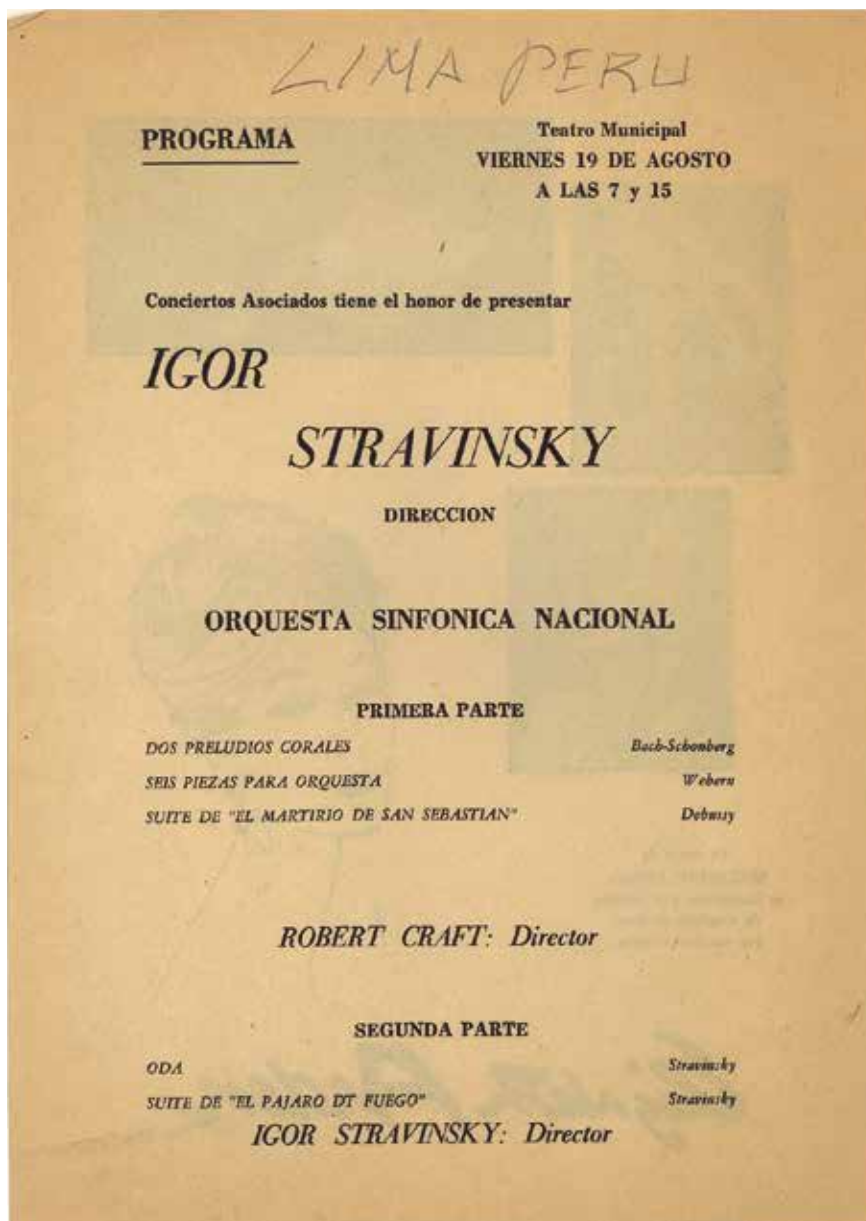
No es preciso insistir en los efectos ideológicos de una concepción semejante, que desde el primer romanticismo —piénsese en Novalis— atribuyó al artista una función casi sublime, ni en el componente elitista, aristocrático y etnocéntrico que ha acompañado históricamente la noción de genio. En el caso que nos ocupa, las alusiones paralelas al genio y al artista son frecuentes, pero el genio no representa una figura marginal. La intensa presencia mediática de Stravinski nos muestra, por medio de la comunicación de sus numerosas giras, que su figura estaba plenamente incorporada a la esfera pública. Mantenía, no obstante, una distancia estratégica que garantizaba su individualización frente a las “masas” a las que se dirigía, preservando así cierta autoridad que creía asociarse a la singularidad tanto de su vida como de su obra. Para completar la lectura de la genialidad stravinskiana como “faro” de su tiempo, resulta pertinente evocar al menos la interpretación kantiana del genio y esbozar sus posibles resonancias en el compositor.

En la *Crítica del juicio*, Kant se distancia de las explicaciones psicológicas o meramente técnicas y define el genio como el talento natural que da la regla al arte, una disposición mediante la cual la naturaleza legisla por medio del artista.⁶⁵ El genio es original y diametralmente opuesto a la imitación, pues, como la naturaleza misma, se da sus propias leyes. Stravinski, por su parte, insiste en la necesidad de reglas y límites como condición de la libertad creadora, y en este sentido, propone la fuga como ejemplo paradigmático de sumisión a la norma.⁶⁶ En esta convergencia se advierte una afinidad significativa: la facultad creadora, la naturaleza y la regla no se oponen, sino que se implican mutuamente. El genio kantiano, como talento que da la regla al arte, encuentra así un eco en la concepción stravinskiana de una creatividad controlada, donde la libertad emerge precisamente del reconocimiento y la pleitesía a la regla.

El segundo concierto de Stravinski y Craft en Bogotá al frente de la Orquesta Sinfónica de Colombia, celebrado el 13 de agosto de 1960, presentó exactamente el mismo repertorio y el mismo texto de Pardo Tovar.

65. Kant, *Crítica del juicio*, 157. Algunas reflexiones sobre el genio en Kant pueden consultarse en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Antonio Machado, 2004), 197-198.

66. Sobre este ejemplo propuesto por Stravinski, véase la cuarta conferencia de la *Poética musical*, “Tipología musical”.



5. Programa del concierto de Stravinsky y Craft en Lima, 19 de agosto de 1960. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

Perú

Stravinski y Craft interpretaron en Perú el mismo programa (fig. 5) que en Colombia, en un único concierto ofrecido el 19 de agosto de 1960 en el Teatro Municipal de Lima. En la portada del programa se leía: “Conciertos Asociados tiene el honor de presentar a Igor Stravinsky dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional en sus propias obras. Con Robert Craft dirigiendo obras de Bach-Schoenberg, Webern, Debussy”.

Un artículo publicado en la *Revista de Arte*, dirigida por David Llano, ofrecía una interpretación especialmente significativa para comprender el posicionamiento de Stravinski como referente más allá del ámbito estrictamente musical, así como su estrategia de asociación y su identificación con la categoría de genio:

La posición de Igor Stravinsky en la vida intelectual de los últimos cincuenta años, no puede ser juzgada solamente desde un punto de vista musical. Su nombre está conectado con todas las corrientes que han animado el pensamiento y el arte europeos durante estos tiempos de profunda transformación. Difícilmente, otra mente creadora como la suya, ha contribuido tanto. El crecimiento de Stravinsky fue estrictamente tradicional, pero desde la edad de 25 años, se asoció con aquellos que se sentían ajenos a una época que se fue, y que ansiaban, por tanto, hallar nuevas formas de expresión. Estos, a su vez, fueron atraídos por Stravinsky. Un círculo de artistas y poetas lo rodeó, diferenciándolo de una “clique” o de un conglomerado de “avant-gardistas”. En la obra de Stravinsky, se halla la luz del genio, primordialmente musical, pero que atrajo hacia sí a todas las fuerzas progresistas. Stravinsky no creó una escuela; muchos han tratado de imitarlo, pero permanece inimitable. Todo el arte de nuestro tiempo lleva el sello de su genio. “Yo lo arriesgo todo ante el público, mas yo no arriesgo nada ante mí mismo” dijo Stravinsky alguna vez y ello ha constituido su lema desde el día en que asombró al mundo con su “Petrushka”. La senda de Stravinsky ha sido a veces dura, pero ella le ha llevado a la consagración y admiración universales. A la edad de 77 años, continúa sin descanso su búsqueda de nuevos descubrimientos y prefiere la aventura de fascinantes conquistas al confort de pasadas glorias.⁶⁷

Como queda en evidencia, el pasaje subraya la relevancia alcanzada por Stravinski más allá del campo musical, y lo sitúa como un referente cultural en un

67. PSS-ISC, MF. 138.I-001756.

entorno intelectual y artístico de gran dinamismo. Su “asociación” con otros nombres de la cultura “que se sentían ajenos a una época que se fue”, así como la configuración de un “círculo” en torno a su figura, remiten a cierta idea de constelación. Al mismo tiempo, lo alejan de la figura tradicional del genio —que la nota menciona en dos ocasiones—, elevándolo al nivel de una “admiración universal”, y soslayando, con ello, la necesaria revisión de una categoría históricamente circunscrita al individuo.

Stravinski buscó posicionarse en un lugar central dentro de los discursos de la modernidad, y en ese proceso resultó clave su interacción con diversas corrientes y figuras de las vanguardias. Si bien su estrategia asociativa no se materializó en una escuela formal, sus modos comunicativos contribuyeron a reforzar la imagen de un artista cuyo “genio” residía, como señaló Craft, en su capacidad para detectar a “los hombres que tenían más que ofrecer”. Esta disposición, sumada a su habilidad para influir sin adscribirse a una única corriente, desafió las nociones convencionales de la creación artística.

Una nota del programa del concierto de Lima presentaba nuevamente a Craft como director y colaborador escénico de Stravinski, y lo perfilaba también como un intelectual activo en la publicación de libros y artículos sobre los principales protagonistas de la música contemporánea, incluyendo “una futurista monografía de Stravinsky y un libro sobre Webern”.⁶⁸

Chile

Cinco días más tarde de su presentación en Lima, el concierto de Stravinski en Santiago de Chile, celebrado el 24 de agosto 1960, representó un acontecimiento importante en el panorama musical del país. Fue una de las primeras ocasiones en que un compositor de renombre internacional ofrecía un recital en el contexto de la Universidad de Chile, donde su obra ya era apreciada.⁶⁹ En una de las pocas crónicas documentadas sobre este evento, el compositor Jorge Urrutia Blondel —destacada figura de la música chilena y testigo directo de este concierto—, ofreció un relato detallado del mismo que fue publicado en la *Re-*

68. PSS-ISC, MF. 138.1-001764.

69. El archivo de la Igor Stravinsky Collection (pss) que recoge esta gira indica “Program not found” en el apartado dedicado a Chile. Por ello, aquí se intenta reconstruir la presencia de Stravinski en la capital chilena a partir de otras fuentes.

vista Musical Chilena.⁷⁰ Este artículo, valioso como fuente para analizar la recepción de Stravinski en el Chile de la época, destaca el alcance cultural que el compositor ruso provocó entre músicos y críticos locales.

En un acto formal de recibimiento, el rector de la Universidad de Chile entre 1953 y 1963, Juan Gómez Millas, subrayó la trascendencia de la visita y expresó su aprecio con las siguientes palabras: “El Rector de la Universidad de Chile, tiene el agrado de saludar muy cordialmente al Sr. don Igor Strawinsky, agradecerle muy especialmente su permanencia en Chile y la oportunidad que nos ha brindado de apreciar su gran talento”.⁷¹ Este gesto ponía de manifiesto el respeto que la comunidad académica y musical chilena sentía por el compositor, cuya obra comenzaba a incorporarse de manera sostenida a las instituciones musicales del país.

Según la crónica de Urrutia Blondel, Stravinski destacó por su destreza como director y por la claridad y precisión con que interpretó sus propias obras, lo que permitió al público chileno tener un contacto directo con su lenguaje musical. Las piezas seleccionadas para el concierto fueron recibidas con una ovación por un público entusiasta que reconoció la genialidad del compositor, aunque también se vio desafiado por la complejidad de su propuesta.

Si bien su obra generaba admiración, Stravinski se presentó en un entorno musical chileno en plena efervescencia, en el cual la música nacional y las composiciones contemporáneas latinoamericanas adquirirían un protagonismo creciente.⁷² La reacción del público osciló entre la admiración, la curiosidad y ciertas formas de cuestionamiento. Chile atravesaba un periodo de intensa actividad cultural, con una participación importante de jóvenes músicos y una apertura progresiva hacia las tendencias de la música contemporánea, aunque persistía una fuerte presencia de las tradiciones académicas y folclóricas.

Además, la visita de Stravinski en agosto de 1960 tuvo lugar en un contexto político y social complejo. Aunque Chile no experimentaba las tensiones de otros países latinoamericanos como Cuba, el clima cultural estaba atravesado por una intensa reflexión en torno al vínculo entre arte y política, especialmente encar-

70. Jorge Urrutia Blondel, “Mis momentos con Igor Stravinsky. Impresiones y momentos con el gran músico ruso durante su estadía en Santiago”, *Revista Musical Chilena* 14, núm. 73 (1960): 39-60.

71. PSS-ISC, MF. 138.I-001774. La nota está fechada el 22 de agosto.

72. Sobre la historia de la música en Chile a lo largo del siglo XX, véase José Miguel Varas y Juan Pablo González, *En busca de la música chilena. Antología de una historia sonora* (Santiago: Comisión Bicentenario, 2005).

nada en artistas y músicos comprometidos con ideales progresistas. En este marco, la presencia de Stravinski —ya entonces un emblema de la modernidad artística— se convirtió en un referente tanto para los defensores de la vanguardia como para quienes cuestionaban su integración en el sistema cultural dominante y su cercanía con Estados Unidos y Europa.

Pese a las tensiones ideológicas del momento, la imagen provocadora y vanguardista de Stravinski perduró en la memoria de los músicos y estudiantes que presenciaron su actuación. Su capacidad para establecer un vínculo con el público y su disposición para compartir su visión musical dejaron una marca perdurable en la comunidad artística chilena. El alcance de su visita no se limitó al evento en sí. La presencia de Stravinski en Chile abonó la reflexión sobre las posibilidades y limitaciones de la música contemporánea. Aunque su influencia fue quizá menos decisiva que en otros países de la región, contribuyó a abrir nuevos horizontes en el ámbito académico y a cuestionar las concepciones tradicionales de la música.

Argentina

Los conciertos que Stravinski y Craft ofrecieron en Buenos Aires durante su gira sudamericana de 1960 tuvieron lugar el 29 de agosto y el 3 de septiembre. Una nota manuscrita del agregado cultural de la Embajada de los Estados Unidos, Edmund R. Murphy, le daba al compositor una calurosa bienvenida a la capital argentina: “Bienvenido a Buenos Aires y estaremos encantados de ayudarlo en todo lo posible”.⁷³ Por su parte, la directora del Teatro Colón, Cecilia de Fernández Soto, le dirigió otra nota en la que expresaba “el más atento y efusivo saludo de bienvenida”.

El 26 de agosto, el diario *La Prensa* se hacía eco de la llegada del compositor:

Anoche llegó a Ezeiza el ilustre compositor Igor Stravinsky, que viene al país con el propósito de dar dos conciertos en el teatro Colón, como ya se ha anunciado. [...] Esperaban al compositor algunas figuras destacadas de nuestro ambiente musical y amigos personales. Entre ellos Juan José Castro, Julián Bautista, Alberto Ginastera, el director de cultura, señor Blas González, y la señora Victoria Ocampo, que fue la primera en abrazar al músico, al que está ligada por

73. PSS-ISC, MF. 138.1-001777.



6. De izquierda a derecha: Angélica Ocampo, Ígor Stravinski, Victoria Ocampo, Vera Stravinski y Robert Craft. Villa Ocampo, Buenos Aires, septiembre de 1960. © Fundación Sur, Buenos Aires.

una antigua amistad. Después hizo lo propio el maestro Castro. Stravinsky vestía un sombrero pequeño afelpado, zapatos amarillo claro y tenía el cuello de la camisa raído. Se mostró muy cordial y permitió que lo fotografiasen a placer. Al ser abordado por los periodistas que lo esperaban dijo que no quería entrevistas. Sin embargo, ante la insistencia de uno de ellos, declaró que era simplemente un músico y nada más. Stravinsky llegó acompañado por su señora y el director Robert Craft.⁷⁴

Victoria Ocampo desempeñó un papel clave en la llegada de Stravinski a Argentina gracias a la antigua amistad que los unía y a su influencia en los círculos intelectuales del país. Como directora de la revista *Sur* y figura central de la vida cultural porteña, facilitó apoyos institucionales y acompañó de cerca su visita. Durante la gira, Stravinski, su esposa Vera y Craft compartieron varias veladas con ella en su residencia (figs. 6 y 7), hoy conocida como Villa Ocampo.

74. PSS-ISC, MF. 138.I-001779.

7. De izquierda a derecha:
 Angélica Ocampo,
 Vera Stravinski, Robert Craft,
 José Bianco (arriba),
 Victoria Ocampo e Ígor
 Stravinski (abajo). Villa
 Ocampo, Buenos Aires,
 septiembre de 1960.
 © Fundación Sur, Buenos
 Aires.



El artículo “Stravinsky arrives”, publicado el 27 de agosto en el *Buenos Aires Herald*, periódico referente de la comunidad angloparlante de la ciudad, comentaba:

Igor Stravinsky, cuya imponente figura en el ámbito de la música contemporánea ha suscitado comparaciones como “el Picasso del sonido” [...] llegó al aeropuerto de Ezeiza el pasado jueves por la noche. Descendió del avión bajo un viento impetuoso con tintes árticos que se filtraba por la pista, y sonrió para todos. [...] Dos de los más destacados compositores argentinos acudieron para recibirlo: Juan José Castro y Alberto Ginastera. También estuvo presente Victoria Ocampo, la gran sacerdotisa de la cultura y las artes en Argentina. [...] Stravinsky dirigirá su *Oda por la muerte* de Madame Koussevitzky y *El pájaro de fuego* [...]. La primera parte

del concierto estará a cargo de Robert Kraft [*sic*], quien acompaña a Stravinsky en su gira por Sudamérica.⁷⁵

Los conciertos de Stravinski y Craft los organizó el Teatro Colón y la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, auspiciados por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo.⁷⁶ Las palabras de presentación estuvieron a cargo del musicólogo Jorge D'Urbano:

Cualquiera que se dedique al inocente ejercicio de formular una lista de los cinco compositores de mayor relieve desde la muerte de Debussy, tendrá que incluir el nombre de Stravinsky entre ellos. Muchos, sin duda, lo colocarán decididamente al comienzo. Otros en lugares distintos. Pero es patente que ninguno podrá omitirlo. Porque omitir la obra de Stravinsky es, ni más ni menos, renunciar a tomar en cuenta una de las más poderosas fuerzas que han gravitado en el desarrollo del arte contemporáneo.

Stravinsky siempre aseguró que no se considera a sí mismo como un revolucionario. [...]. Pero está bien. No lo consideramos un revolucionario. Considerémoslo un conservador. También lo ha sido. Ha conservado los términos esenciales de nuestra herencia cultural. Los reordenó para sus fines estéticos, los reagrupó con una lucidez que raya en la intuición infalible [...].

La prueba final de la importancia de un artista no sólo reside en el valor propio de su obra, sino en la medida en que ella ha gravitado en el desarrollo de su disciplina. Por lo tanto, la verdad última, o la más constante, sobre la importancia de la obra de Stravinsky tendrá que ser analizada o clasificada por gentes que están naciendo o nacerán. [...] Igor Stravinsky no descansó nunca sobre sus conquistas [...] cada nueva forma de expresión lo encontró alerta [...].⁷⁷

75. "Igor Stravinsky, whose dominating stature in the field of contemporary music forces comparisons like, the Picasso of sound, [...] arrived at Ezeiza airport last Thursday night. He came down from the aircraft to a gusty arctic-tinged wind seeping across the tarmac and beamed for everyone. [...] Two of Argentina's leading composers were at the airport to meet him. Juan José Castro and Alberto Ginastera. So was Victoria Ocampo, Argentina's archpriestess of culture and the arts. [...] He will conduct his, Ode for the Death, of Madame Koussevitzky and, Firebird, [...]. The first part will be conducted by Robert Kraft [*sic*] who is travelling with Stravinsky on his South American tour", en PSS-ISC, MF. 138.I-001780.

76. Portada del programa del concierto del 29 de agosto, PSS-ISC, MF. 138.I-001784. Una nota del Teatro Colón comunicaba que, "por razones de fuerza mayor", *La consagración de la primavera* se vería reemplazaba por la *Oda* y la suite de *El pájaro de fuego*.

77. PSS-ISC, MF. 138.I-001787/89. El programa incluye además una nota sobre Craft prácti-

El fragmento de D'Urbano resalta la centralidad de Stravinski en la música del siglo xx, no sólo por la amplitud de su recepción, sino también por su alcance en el arte contemporáneo. La afirmación de que omitir al músico ruso del canon sería “renunciar a tomar en cuenta una de las más poderosas fuerzas” de la creación artística contemporánea, subraya la magnitud de su legado. No obstante, D'Urbano introduce deliberadamente la ambigüedad que rodea a la figura de Stravinski. La alusión a su rechazo del calificativo “revolucionario” orienta una lectura en la que la transgresión no reside en la ruptura explícita de las estructuras heredadas, sino en su reorganización y reformulación, con una sutileza que, en palabras del propio D'Urbano, “raya en la intuición infalible”.

Este planteamiento se inscribe en una cuestión recurrente en la reflexión sobre la modernidad y la vanguardia, la idea de que la renovación artística no siempre opera mediante rupturas directas, sino por medio de una reconfiguración crítica de lo heredado.⁷⁸ Al señalar que Stravinski “no descansó nunca sobre sus conquistas”, D'Urbano perfila la figura de un artista en permanente búsqueda, cuya evolución estética incorpora y transforma su propio legado. Este gesto da cuenta de su aporte a una concepción de la creación como apertura a la experimentación, sostenida en una profunda conexión con la tradición. De ahí la ambivalencia de su figura, simultáneamente conservadora y transformadora, cuya tensión constante define su lugar central en la historia de la música.

Además, al vincular la medida de la importancia de un artista con la influencia que ejerce sobre las generaciones futuras, D'Urbano propone una reflexión sobre el carácter atemporal de la obra de Stravinski. Aunque sus contemporáneos lo interpretaron de maneras diversas, el juicio sobre su legado permanece abierto y se redefine mediante quienes continúan dialogando con su obra, lo que sugiere que su alcance sigue en transformación. En su caso, el reconocimiento de una trascendencia que excede su tiempo reafirma su condición de

camente igual a la de los conciertos anteriores.

78. En el contexto cultural y artístico ruso, cabe mencionar otro ejemplo para clarificar este argumento: considerar la pintura de Malevich como continuación del simbolismo litúrgico ortodoxo oriental y de antiguas tradiciones iconográficas bizantinas. Sobre esto véase Myroslava M. Mudrak, “Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity”, en *Byzantium/Modernism. The Byzantine as Method in Modernity*, eds. Roland Betancourt y Maria Taroutina (Leiden y Boston: Brill, 2015), 37-73.

referente, no sólo en la música contemporánea, sino en un ámbito cultural más amplio.

Otro artículo, titulado “La palabra de Stravinsky”, escrito por Valenti Ferro,⁷⁹ señalaba:

Stravinsky es un músico múltiple, polifacético. Desde que inició “Petruchka” [*sic*] y luego completó con la “Sacre” [...]. Es la palabra de Stravinsky; como quien dice, la palabra del más grande músico contemporáneo viviente.

A la expectación siguió invariablemente el desconcierto. [...]. En el curso de su frondosa carrera, sus afirmaciones han sido, con insólita frecuencia, especialmente contradictorias. [...] Stravinsky es una inagotable fuente de sorpresas.

No se puede hablar de la evolución de un estilo en Stravinsky, ni de su primera o última manera, porque todas las maneras son en él nuevas y sin embargo maduras. Las clásicas divisiones por períodos que suelen aplicarse a la obra de la generalidad de los músicos para caracterizar distintas etapas de su parábola evolutiva, carecen de sentido referidas a nuestro músico. [...]

Así ha procedido Stravinsky: rehaciendo su estética continuamente; creando y agotando para cada propósito un sistema; pero haciendo de todos ellos, como apunta Pierre Souvtchinsky, una sola experiencia, un concepto creador único basado en una serie de autorreminiscencias y en una autotradición viviente. En este aspecto, no hay dudas de que puede hablarse de unidad en el pensamiento musical de Stravinsky. En su invariable actitud frente a la música, en su férrea adhesión al concepto obra de arte-objeto, en su inalterable propósito de “despojar a la música de misterio”. En el hecho de que sea cual fuere la fuente de inspiración a la que se haya aproximado, sea cual fuere el sistema que haya escogido, Stravinsky no ha dejado de ser Stravinsky. [...]. La personalidad es la marca del genio.⁸⁰

Aquí también el análisis de Valenti Ferro evidencia la complejidad de la figura compositiva de Stravinsky por su desafío a cualquier categorización convencional de evolución artística. Desde sus primeras obras, como *Petrushka* y *La consagración de la primavera*, Stravinsky había marcado el panorama musical. Este

79. Enzo Valenti Ferro (1921-2011) fue un musicólogo, ensayista y crítico musical argentino. En el ámbito de la gestión cultural, ocupó el puesto de director de Música del Fondo Nacional de las Artes (1958-1959), del Teatro Colón de Buenos Aires en dos periodos (1967-1972 y 1977-1982), y de la Ópera Nacional de México (1975-1976). Asimismo, fue presidente de la Asociación Interamericana de Críticos Musicales (1973).

80. PSS-ISC, MF. 138.1-001795/97.

autor subraya la paradoja que caracteriza la obra del compositor ruso. Lejos de seguir una trayectoria predecible y homogénea, Stravinski mantuvo una unidad interna que trasciende sus transformaciones y fluctuaciones estilísticas. Así, su producción se configuraba como una innovación constante, sin progresión lineal, convirtiéndose en fuente permanente de asombro para críticos y observadores.

La afirmación de Valenti Ferro sobre la imposibilidad de “hablar de la evolución de un estilo”, en Stravinski, es fundamental para entender cómo el compositor ruso evade las clasificaciones tradicionales en la historia de la música. En lugar de buscar una evolución lineal, Stravinski realiza una constante reconfiguración de su estética y lenguaje musical, adaptándose a cada nuevo proyecto sin perder nunca su identidad. Esta perspectiva coincide con la noción de autotradición que le atribuyó Piotr Suvchinski, según la cual cada reinención no supone un rechazo de lo precedente, sino una reelaboración de lo vivido, un retorno a las propias huellas sonoras que el compositor va dejando a lo largo de su compleja trayectoria creativa. Stravinski reinterpretaba las tradiciones despojándolas de misterio, buscando siempre una claridad estructural que lo conectaba tanto con la música popular como con aquella asociada históricamente a una concepción académica.

El concepto de autorreminiscencia, señalado por Valenti Ferro y ampliado por Suvchinski, destaca que la obra de Stravinski es un entramado de referencias internas, donde cada creación se nutre de los ecos de las anteriores, configurando un proceso formal continuo y un ejercicio de introspección creativa. Este constante “refugio en sí mismo” dota a su música de una impronta personal e inconfundible, que, como sugiere Valenti Ferro, puede identificarse genuinamente.

La “férrea adhesión al concepto de obra de arte-objeto”, igualmente destacada por Valenti Ferro,⁸¹ concibe la música como un fenómeno concreto, pero susceptible de reinterpretación y renovación constantes. Al despojar la música de misterio, Stravinski interpreta las normas sin transgredirlas totalmente, creando obras estéticamente desafiantes. De este modo, la personalidad del compositor se erigió como sello distintivo de una obra singular y reconocible, cuya influencia en la música contemporánea es profunda e indeleble. Valenti Ferro invita a repensar la tradición en Stravinski, no como la herencia rígida de

81. Véase nota anterior.

un estilo replicado de forma mecánica, sino como un componente dinámico en constante reinención.

El programa del concierto en Buenos Aires, consistió, nuevamente, en una primera parte dirigida por Craft, con los *Dos preludios corales* de Bach, orquestados por Schoenberg, las *Seis piezas para orquesta* de Webern, y fragmentos de *El martirio de san Sebastián* de Debussy. En la segunda parte, ya con Stravinski como director, se anunciaba una *Consagración* que había sido sustituida (recordemos la nota con el cambio por razones de fuerza mayor).⁸² Los comentarios al programa de las obras fueron realizados por Ramón de Altamira.

El 4 de septiembre de 1960, el diario *Clarín* publicaba la nota titulada “Igor Stravinsky: le fue acordada la Orden de Mayo”:

En una sencilla ceremonia realizada en el Salón Dorado del Palacio San Martín el ministro de Relaciones Exteriores y Culto, doctor Diógenes Taboada, confirió al Maestro Stravinsky la Orden de Mayo en el grado de comendador. / La medida, que obedece a la inspiración del intendente municipal, tal como lo hiciera constar en su discurso el ministro, honra a la venerable figura de este compositor ruso que nos visita por tercera vez y que tan íntimamente ligado se halla a nuestra vida intelectual. / Colmaban el recinto altas autoridades vinculadas al ambiente artístico y funcionarios [...] los maestros Juan José Castro, Alberto Ginastera, Julián Bautista, Teodoro Fuchs, Ferruccio Calusio, el director del Teatro Colón, las señoras Victoria Ocampo, Jeannette A. de Erize, Leonor H. de Caravallo, y otros invitados especiales.⁸³

El mismo día, el diario *La Nación* informó sobre la condecoración otorgada al compositor (fig. 8) y destacó la cobertura televisiva del evento, en la que el Canal 7 transmitió imágenes de Stravinski dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional:

Condecoración – Respondiendo a una iniciativa de la Secretaría de Cultura y Acción Social de la Municipalidad, el Poder Ejecutivo confirió la Orden de Mayo

82. PSS-ISC, MF. 138.1-001801. El programa incluye una publicidad que anuncia obras de Stravinski a modo de partituras de bolsillo y reducciones editadas por Boosey & Hawks, Schott's Söhne y Willhelm, a la venta en Barry, Montevideo al 264, Buenos Aires.

83. La Orden de Mayo se había formalizado a partir del decreto N° 16.629 - Buenos Aires, 17 de diciembre de 1957, bajo la dictadura de Aramburu (1955-1958).



8. "Despedida de Igor Stravinsky", *La Nación*, 4 de septiembre de 1960. Paul Sacher Stiftung, Igor Stravinsky Collection.

al Mérito a Igor Stravinsky. La fotografía registra el momento en que se procede a imponerle al famoso músico las insignias de la condecoración, en el acto realizado en el Palacio San Martín, tarea que estuvo a cargo del director de Ceremonial de Estado, embajador Luti. Presencian la ceremonia el ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Diógenes Taboada, el intendente municipal arquitecto Hernán Giralt y otras personalidades. [...]. Y mientras el maestro Stravinsky dirigía la Orquesta Sinfónica Nacional, Nozzi ofreció a los telespectadores no sólo de Buenos Aires, sino también a los que veían el espectáculo —piénsese bien en este esfuerzo del Canal 7— a 200 Kilómetros de la urbe porteña —en el campo, en pueblos— prácticamente incorporando, como un elemento más de cultura al teatro Colón, a su

vida cotidiana, diversos enfoques de imágenes puras, en las que el maestro aparecía, dentro de un claroscuro, dirigiendo la orquesta. Además, el sobreimpreso, sin ser muy excesivo, daba realce a las imágenes. No obstante ello, hay que reconocer que el sonido a cargo de Oscar Altamirano y Jorge Raimbau sobrepasó en calidad a la imagen.⁸⁴

Conclusiones

Con el declive del siglo XIX y la irrupción de los primeros decenios del siglo XX, el músico comienza a apartarse de forma paulatina de cierto aislamiento romántico. Esta figura ensimismada empieza a dar paso a un creador más expuesto, que abre las puertas de su proceso artístico al escrutinio público mediante los nacientes medios de comunicación de masas. En este nuevo escenario, la crítica musical y el ensayo periodístico emergen no sólo como vehículos de valoración estética, sino también como plataformas de disputa simbólica, espacios donde se legitiman o cuestionan estilos, lenguajes y trayectorias, y donde se pone en juego la construcción de una identidad artística reconocible.

La prensa escrita, la radio, y más tarde la televisión, configuraron un nuevo ecosistema cultural en el que la presencia mediática adquirió un peso decisivo. El músico ya no podía limitarse al espacio tradicional de la sala de conciertos como único ámbito de interacción con su audiencia. El mundo moderno exigía visibilidad en otras esferas, más veloces, más amplias y, sobre todo, atravesadas por un emergente lenguaje mediático que convertía lo comunicacional en un terreno de disputa. Figuras como Stravinski comprendieron rápidamente la importancia estratégica de esta transformación. Ya no se trataba solamente de hacer música, sino de estar presente, de ser visible, ocupando un lugar en un imaginario colectivo que, además de sonidos, comenzaba a nutrirse de imágenes, entrevistas, artículos y declaraciones.

Este desplazamiento no fue menor. Implicó un cambio radical en las formas de relación entre el arte y la sociedad, entre lo privado y lo público, y conllevó una profunda reconfiguración del tiempo y el espacio en la vida cotidiana. A medida que los medios de comunicación comenzaron a intervenir como mediadores entre el creador y el público, la representación del artista también se

84. PSS-ISC, MF. 138.I-001822.

transformó. La manera en que la obra era narrada, exhibida y difundida, empezó a ser tanto o más determinante que la obra en sí. El acceso a la esfera pública se convirtió en una condición casi indispensable para garantizar relevancia y permanencia dentro del nuevo orden cultural. En definitiva, la era de la reproductibilidad técnica anunciada por Benjamin no sólo alteró la naturaleza de la obra de arte, sino también la del propio artista, que pasó de genio incomprendido a figura pública.

La circulación tanto de la música como de la imagen de Stravinski en países como México y Argentina se relacionó con cierta idea de modernidad, reinterpretada a partir de las particularidades culturales locales. En el caso de México, esta recepción tuvo lugar en el contexto de una nación que, mientras adoptaba influencias globales, articulaba su propia visión de la cultura popular en un mundo cada vez más interconectado.

Reconocido mediáticamente como el paradigma del artista moderno, Stravinski encarnaba una figura pública que traspasaba las fronteras nacionales. Su vida itinerante, su residencia en distintos países y sus diversas nacionalidades (rusa, francesa y estadounidense), junto con la traducción internacional de sus libros y su frecuente aparición en los medios de comunicación, contribuyeron a generar una imagen que desdibujaba los límites entre lo local y lo global también en el ámbito del arte. Su trayectoria ponía en entredicho la noción tradicional de identidad artística como algo ligado exclusivamente a una cultura o nación particular, así como la idea de que la obra de arte constituye un producto inscrito en un contexto cultural específico.

La figura de Stravinski invita a una reflexión crítica sobre la tensión entre tradición y modernidad. Su obra y su imagen ponen de manifiesto los desafíos que surgen en el contexto de una creciente globalización. De forma paralela, la aparición de nuevas tecnologías de grabación y reproducción musical en el siglo xx abrió un espacio para replantear históricamente la noción de identidad en la música. Estas tecnologías transformaron las formas de producción y circulación musical, alterando con ello la trama de relaciones entre la obra y su contexto cultural de origen. Así, tanto el fenómeno de la globalización como las mediaciones tecnológicas impulsan una reflexión profunda sobre la identidad artística, en particular en el ámbito musical, donde se diluyen las fronteras entre lo internacional y lo propio, y las obras adquieren una dimensión transnacional.

Entendida desde una configuración cosmopolita, la modernidad está estrechamente vinculada al desarrollo de las comunicaciones, al acelerado flujo de

ideas característico de la vida urbana y a la mejora de los medios de transporte, factores que contribuyen a la creación de un mundo interconectado. En este contexto, la recepción de un compositor como Stravinski en un país y una cultura determinados no puede abordarse únicamente desde una perspectiva musicológica. Para comprender la influencia de su obra y su proyección como figura pública, es preciso adoptar un enfoque interdisciplinario que articule la sociología, la estética, los estudios de la comunicación y la historia de las ideas. Esta mirada ampliada permite desentrañar las múltiples capas de sentido que emergen de la interacción entre su producción artística y los diversos contextos socioculturales en los que fue recibida.

De la investigación realizada se desprende que, en el caso Stravinski, la modernidad no deriva principalmente de su estilo compositivo, sino de una lectura centrada en su biografía y proyección pública. A este respecto, puede decirse que Stravinski no encarna tanto a un “artista moderno” en el sentido estricto del término, como a un “artista en sentido moderno”. Esta distinción sugiere que la percepción de su modernidad reside menos en las características estéticas de su música que en la construcción de su identidad como ícono cultural. Así, más que por su estilo compositivo, es su inserción en una red de relaciones, viajes, publicaciones y apariciones públicas lo que fundamenta esta condición de referente en un mundo cada vez más mediático y mediatizado.

El estudio de la música y la producción literaria de Stravinski requiere una aproximación que trascienda los aspectos meramente técnicos, y que permita comprender sus obras como expresión de su formación intelectual, de sus concepciones artísticas y de su voluntad de establecer un vínculo comunicativo con públicos cada vez más amplios y diversos. En este contexto, puede observarse que los compositores del siglo xx estuvieron profundamente modelados por los significados que la modernidad proyectó sobre el estatus del artista. En este sentido, la estrategia comunicativa de Stravinski se revela como un proceso integral: a la creación y circulación de sus composiciones se suma una deliberada preocupación por construir su figura pública y los marcos epistémicos que, a su juicio, mejor canalizaban y orientaban la recepción de su obra.

Stravinski logró articular una visión amplia y multifacética de la circulación de ideas, valiéndose para ello de diversos canales de comunicación. No se limitó a su producción musical: su presencia en los medios, la publicación de numerosos libros traducidos a varios idiomas y sus intervenciones públicas formaron parte de una estrategia deliberada para consolidar su figura. A esta

proyección intelectual se sumó el alcance de las grabaciones de sus propias obras, lo cual le permitió participar de forma activa en la interpretación y mediación de su música. El acceso a las nuevas tecnologías de reproducción sonora representó para él una oportunidad que supo aprovechar para afirmarse como referente en la interpretación de sus propias composiciones.

A lo largo de su carrera, Stravinski formuló y adoptó puntos de vista que, en más de una ocasión, escandalizaron a sus contemporáneos y suscitaron intensos debates en torno a la naturaleza de la música y al papel del artista en el contexto de la modernidad. En este entramado discursivo, figuras como Robert Craft desempeñaron un papel clave en la transmisión de sus ideas. Por medio de escritos, entrevistas y declaraciones, colaboradores como Craft contribuyeron a moldear una lectura comunicativa de su obra, funcionando como mediadores en la construcción del pensamiento stravinskiano y en la regulación de su recepción pública. ♣

N. B. Esta investigación ha sido posible gracias a la financiación de la Robert Craft Igor Stravinsky Foundation de Nueva York. Agradezco a su presidente, Edward Minoff, a su administrador, Andrew Achenbach, y a los miembros de su Consejo Asesor el apoyo brindado. Del mismo modo, expreso mi agradecimiento al equipo de la Paul Sacher Stiftung de Basilea, en particular a Heidy Zimmermann, directora de la Igor Stravinsky Collection, y a Carlos Chanfón, del Archivo y Biblioteca, por su orientación y generosidad durante mis estancias y consultas. Asimismo, expreso mi reconocimiento a la Fundación Sur y al Observatorio Unesco Villa Ocampo de Buenos Aires por su asesoramiento en relación con el material procedente de sus archivos. Todas las personas e instituciones mencionadas quedan, por supuesto, exentas de cualquier error que pueda subsistir en este trabajo. Por último, agradezco a las instituciones que han permitido la reproducción de los documentos incorporados a este artículo, así como a las personas revisoras anónimas por sus valiosas sugerencias y aportaciones.