

Ginastera y Nono: encuentros y variantes¹

Esteban Buch*

En el panorama musical de los años sesenta, Alberto Ginastera y Luigi Nono son dos personajes que todo parece separar: un hombre orgulloso de su aspecto de banquero, y otro que cultiva su imagen de bohemio; un compositor neoexpresionista, apegado a la tradición romántica, y otro salido de Darmstadt, sumergido en el universo electrónico; un argentino nacionalista, casado con una hija de la oligarquía porteña, y un italiano cosmopolita, casado con la hija de Schoenberg; un católico liberal, y un comunista ateo. El contraste entre los dos músicos casi puede simbolizar el de dos mundos destinados a no encontrarse nunca, salvo para enfrentarse, como paradigmas rivales de legitimidad artística y social.

Y sin embargo, los puntos de encuentro son suficientemente ricos para que valga la pena situar tantas diferencias en una perspectiva menos esquemática que la que sugieren las fórmulas precedentes. Una circunstancia biográfica, primero: Luigi Nono estuvo en Buenos Aires en 1967, por invitación directa de Alberto Ginastera, dando un curso en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Pero también, cierta orientación estética compartida: el interés por la ópera, en un momento en el que el género se halla en pleno desprestigio en el seno de la vanguardia. Y un “destino” acaso comparable: el haber cruzado, en su trayectoria artística, el mundo político de la Guerra Fría. Es cierto que, en este último aspecto, las dos figuras divergen tanto como los protagonistas de un buen libreto. Pero una convergencia puntual en el campo de la ópera le otorga a esa divergencia misma cierta poesía, a la vez que un interés musicológico preciso: el hecho de que la serie de *Intolleranza* 1960 sea también una de las series de *Bomarzo*.

El *Canto sospeso* de Luigi Nono fue compuesto en 1955-56 y estrenado en Colonia el 24 de octubre de 1956, bajo la dirección de Hermann Scherchen. En esta obra para solistas, coro y orquesta, cuyo texto retoma cartas de miembros de la Resistencia condenados a muerte por los nazis, una única serie rige

* EHESS, París.

¹ El presente artículo fue escrito en el marco de una investigación financiada por una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

de Boulez (donde las series de alturas se vinculan a series de duraciones), el *Klavierstück I* de Stockhausen (serie basada en la escala cromática), y por último *Il Canto sospeso*, presentado de ese modo como una especie de síntesis de las etapas precedentes, el punto de llegada de toda la evolución histórica del serialismo hacia la abstracción y la generalización de su principio.⁵

En noviembre de ese mismo año, Nono comienza a componer *Varianti*, para violín, cuerdas y vientos. La obra está dedicada al famoso violinista Rudolf Kolisch, cuñado e intérprete de Schoenberg; como el propio Kolisch lo explicará en la revista *Melos*, su base es la serie Do-Do#-Si-Re-Sib-Mib-La-Mi-Sol#-Fa-Sol-Fa#, es decir, la misma del *Canto sospeso*, traspuesta una tercera menor, y luego permutada según una serie de duraciones que rigen las cifras 5 y 12.⁶ No sin aludir a la forma del concierto clásico, *Varianti* constituye el mayor esfuerzo de Luigi Nono hacia una organización “integral” del discurso musical, a partir de la explotación exhaustiva del principio del retrógrado, y la serialización de todos los parámetros (alturas, duraciones, intensidades, articulación, densidad, estructura métrica, tempi, repetición de sonidos y silencios, relación solo/tutti...).

La misma serie aparece en todas las obras de esos años: *Incontri* (1955), *La terra e la compagna* (1957), *Cori di Didone* (1958), *Diario polacco '58* (1958-59), en este último caso utilizada con transposiciones múltiples.⁷ Poco después, Nono compone *Intolleranza* 1960, sobre un texto de Angelo Maria Ripellino, al que agrega citas de Maiakovsky, Brecht, Sartre, Eluard y Fučík, entre otros. El protagonista de la obra es un “Inmigrante” sin nombre que, abrumado por la nostalgia, emprende un día el regreso a su patria, confrontándose en el viaje con diversas formas de intolerancia política. Al final de la cuarta escena del primer acto, que se desarrolla en una comisaría, el compositor cita textualmente el cuarto movimiento de *Il Canto sospeso*, precedido por unas palabras del escritor Henri Alleg, que denuncian las torturas cometidas por los paracaidistas franceses en Argelia: “Noches enteras, durante todo un mes, me he pasado oyendo aullar a los torturados. Sus gritos se hallan grabados en mi memoria.”⁸

⁵ Luigi Nono: “De l’évolution de la technique sérielle” (1956) in *Écrits*, Christian Bourgois, París, 1993, pp. 133-138.

⁶ Rudolf Kolisch: “Nonos Varianti” in *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, octubre 1957, Mainz, p. 292; y Schaller: *op. cit.*, pp. 45, 61 y 87.

⁷ Schaller: *op. cit.* p. 279.

⁸ *Intolleranza*, partitura Ars Viva Verlag AV75, cc.494-500. Traducido del alemán: “Canze Nächte lang während eines Monats habe ich die Gefolterten brüllen hören. Ihre Schreie bleiben eingegraben in mein Gedächtnis”.

545

Handwritten musical score for measures 545-550. The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a Chorus (Chor d. Gefol.).

Measure 545: Bass part begins with the lyrics "Die Pa - - ras".

Measure 546: Tenor part begins with the lyrics "der... Ord - - nung".

Measure 547: Alto part begins with the lyrics "fol - - tern...".

Measure 548: Soprano part begins with the lyrics "fol - - tern...".

Measure 549: Soprano part begins with the lyrics "Tag".

Measure 550: Soprano part begins with the lyrics "und - - Nacht".

Measure 551: Bass part begins with the lyrics "Nacht - - und - - Tag".

Handwritten annotations include a circled "P" in the Alto part and a circled "1+2+3+4" in the Bass part.

Handwritten musical score for measures 550-555. The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a Chorus (Chor d. Gefol.).

Measure 550: Soprano part begins with the lyrics "Tag".

Measure 551: Soprano part begins with the lyrics "und - - Nacht".

Measure 552: Soprano part begins with the lyrics "Nacht - - und - - Tag".

Measure 553: Soprano part begins with the lyrics "Nacht - - und - - Tag".

Measure 554: Soprano part begins with the lyrics "Nacht - - und - - Tag".

Measure 555: Soprano part begins with the lyrics "Nacht - - und - - Tag".

Handwritten annotations include a circled "P" in the Alto part and a circled "1+2+3+4" in the Bass part.

Ejemplo 2: Intolleranza cc.545-550⁹

⁹ Ibid., cc.545-550. Reproducido con gentil autorización de Schott-Musik Verlag.

Al interludio instrumental que constituye esta cita sigue la escena “La tortura” (cc.545-608), donde el coro de prisioneros a ocho voces retoma, como un lejano eco de *Fidelio*, sobre un trémolo de gran cassa, la serie, a partir de la nota do (ver ejemplo 2).

Durante esa escena, los prisioneros se dirigen directamente al público: “¿Y ustedes? ¿Son sordos?” (cc.557-561). La serie es aquí no sólo un principio estructural, sino también un motivo que, al derivar el terror colonial contemporáneo del terror nazi, propone al espectador unir la experiencia estética a la toma de conciencia histórica.

En junio de 1959, Alberto Ginastera asiste en Roma al festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, donde se toca su *Segundo Cuarteto para Cuerdas*, estrenado el año precedente en el Festival Interamericano de Washington. Su viaje a Italia le permite realizar contactos personales (con Luigi Dallapiccola y Luciano Berio, por ejemplo) y también ponerse al tanto de las novedades europeas. Su impresión general es muy positiva: “Creo que estamos viviendo un nuevo renacimiento que se manifiesta con signos evidentes no sólo en la música, sino también en las artes visuales, en la literatura y en la poesía”, dirá en un artículo para *Buenos Aires Musical*, retomado por el *Boletín Interamericano de Música*, que publica la OEA.¹⁰ El argentino distingue allí dos corrientes principales: el “expresionismo musical schoenbergiano”, en el cual se incluye él mismo, junto a Henze, Lidholm y Baird, y el “puntillismo pos-weberniano”, representado por Boulez, Maxwell Davies y Luigi Nono. Este último, dice Ginastera, logra, en su obra *Incontri*, “fuertes impactos sonoros basados en originales combinaciones tímbricas”. Su crítica del serialismo, donde la objeción técnica equivale a una reticencia moral, no le impide elogiar la expresividad en la música de Nono: “Algunas de las partituras puntillistas, a pesar de una especie de deshumanización de los elementos que las componen, atraen por la ingeniosa combinación de timbres que en ciertos casos resulta verdaderamente original.”

Así, en su topografía musical de fines de los años cincuenta, Ginastera ubica a Nono, de alguna manera, en la vereda de enfrente, sin que ello sea una marca de hostilidad sino, más bien, el reconocimiento de la riqueza “renacentista” del tiempo presente.

¹⁰ Alberto Ginastera: “El XXXIII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea” en *Boletín Interamericano de Música*, N° 14, Unión Panamericana-OEA, Washington DC, noviembre 1959, pp. 3-4.

Puede decirse que esa curiosidad prudente anuncia los lineamientos del programa del CLAEM, que Ginastera pone en marcha en Buenos Aires a partir de 1962, con el apoyo de la Fundación Rockefeller; a riesgo de ser acusado de eclecticismo, la presencia tutelar de Aaron Copland no obsta para que invite a figuras de la vanguardia como Messiaen, Xenakis, Maderna, Cage, Penderecki, o Luigi Nono. El 9 de septiembre de 1965, Alberto Ginastera le escribe a este último, a quien no conoce personalmente, una carta en francés. Tras presentarse y presentar el CLAEM, invita al compositor italiano a dictar un curso de cuatro semanas en Buenos Aires, sobre el tema "Musique et parole". "Espero que el tema le guste –dice Ginastera– puesto que Ud. es uno de los compositores contemporáneos que se ha especializado y destacado por un uso original y nuevo del texto en la música." Y le sugiere organizar su curso en dos partes, la primera dedicada al "estudio objetivo del tema", la segunda a "sus experiencias personales en el campo de la música dramática". Le propone además presentar su música en el Teatro Colón y en otras salas, incluido, por supuesto, el Instituto Di Tella. Al final de su carta, Ginastera agrega:

"Si acepta mi invitación para venir el año próximo, quisiera que me envíe un 'vocal score' (piano y canto) de su ópera *Intoleranza* [sic] para proponerla a la Dirección Artística del Teatro Colón. Sólo tengo la partitura de bolsillo."¹¹

El viaje de Luigi Nono a Buenos Aires no se concretará sin inconvenientes: previsto inicialmente para octubre de 1966, con apoyo del gobierno italiano, deberá ser cancelado a último momento por causa de enfermedad del compositor. Al telegrama en el que Nono anuncia su "infección viral" sigue una carta en inglés, en la que lamenta el contratiempo y le confirma a Ginastera su interés por el proyecto y firma: "Your affectionate friend".¹² Reprogramado para julio de 1967, el seminario de Nono deberá aún superar la negativa del consulado argentino en Venecia a otorgarle al conocido militante comunista una visa

¹¹ Carta de Alberto Ginastera a Luigi Nono, 9 de setiembre de 1965, archivos del CLAEM, Universidad Torcuato Di Tella: "J'espere que le theme choisi vous plaira puisque vous etes, parmi les compositeurs contemporains, un de ceux qui s'est specialisé et a excellé dans l'emploi original et nouveau des paroles dans la musique. [...] Si vous acceptez mon invitation pour venir l'année prochaine je voudrais que vous m'envoyiez un "vocal score" (piano et chant) de votre opéra "Intoleranza" [sic] pour la proposer a la Direction Artistique du Théâtre Colon. J'ai seulement la particion [sic] de poche".

¹² Telegrama de Luigi Nono a Alberto Ginastera del 27 setiembre 1966, y carta del 27 de setiembre 1966. *Ibid.*

de entrada al país. Ginastera había enviado telegramas a las autoridades instándolas a “corresponder atenciones y realzar el prestigio cultural argentino”,¹³ pero el obstáculo sólo podrá ser salvado gracias al vínculo personal del director ejecutivo del Instituto Di Tella, Enrique Oteiza, con el embajador argentino en Roma, Francisco Ramos Mejía. “Querido Panchín”, comienza diciendo Oteiza en la carta que le escribe a Ramos Mejía para agradecerle su intervención en el “asunto de Nono”, antes de contarle que el compositor, su mujer Nuria, y sus hijas Serena y Silvia han llegado “felizmente sanos y salvos” a Buenos Aires el 15 de julio de 1967. No sin agregar:

“El único problema ahora es sobrevivir durante la estadía de los ilustres huéspedes.”¹⁴

Hay que decir que el momento no es de los más tranquilos para Ginastera: un día antes, el 14 de julio, el intendente de Buenos Aires, coronel [R] Ernesto Schettini, ha firmado el decreto 8276/67 que excluye a la ópera *Bomarzo* del repertorio del Teatro Colón. Ello no le impedirá al director del CLAEM cumplir con su deber de anfitrión, y presentar a su ilustre visitante sin escatimar los elogios: “Luigi Nono es una de las personalidades más fascinantes de la música actual. Tanto en la música instrumental como en la música coral o en la electrónica, las obras de Nono interesan por el aporte técnico e impresionan por su fuerza expresiva.”

68|69

El comentario final de Ginastera muestra a las claras cuál es el aspecto de la obra de Nono que más le interesa:

“Una inclinación expresiva, que se manifiesta de manera inconfundible en el empleo de la palabra y de la tensión dramática, empuja a Luigi Nono hacia el teatro. Su primera ópera *Intolleranza*, verdadero modelo de teatro de acción ligado a una épica y toma de conciencia del mundo que nos rodea, es un ejemplo de la estética de Nono que en sus obras se manifiesta con exaltación poética, fuerte dramaticidad y violencia en las situaciones teatrales. En este momento Nono prepara el material para una nueva ópera.

Dejo, pues, la palabra a nuestro invitado asegurándole toda nuestra admiración

¹³ Telegrama de Alberto Ginastera al encargado de negocios en la Embajada en Roma Juan Angel Peña Gaona, 9 septiembre de 1966. *Ibid.*

¹⁴ Respectivamente, telegrama del 16 de junio y carta del 18 de julio de Enrique Oteiza a Francisco Ramos Mejía. *Ibid.*

como artista y nuestro afecto como hombre, simbiosis difícil de encontrar en nuestros días pero que en su caso se da y de una manera ejemplar.”¹⁵

Cuando Ginastera le escribe a Nono aquella primera carta en francés, ya hace casi dos años que ha compuesto la cantata *Bomarzo* op.31, para barítono, recitante y orquesta de cámara, sobre textos de Manuel Mujica Lainez. La obra había sido estrenada en la Library of Congress de Washington el 1° de noviembre de 1964, y tocada poco después en Madrid y en Buenos Aires. Para ese entonces, Ginastera se encuentra abocado a la composición de la ópera sobre el mismo tema que, impresionado por el estreno de *Don Rodrigo* en el Teatro Colón el 24 de julio de 1964, le ha encargado el director de la Opera Society de Washington, Hobart Spalding.

La cantata comienza con entradas sucesivas de las cuerdas (sin violines, con piano y percusión) según una secuencia regida por la progresiva reducción del intervalo inicial de séptima mayor, hasta formar un acorde de doce sonidos. En el preludio de la ópera, Ginastera retomará el comienzo de la cantata con algunas modificaciones: le antepondrá un fa# de los contrabajos en el límite de lo audible, con un trémolo de gran cassa, y el despliegue por aquéllos de un glissando enmarcado por el tritono fa#/do, mientras que dos trombones cubren en glissandi, a partir del mismo fa#, el tono entero que constituyen sendos intervalos de semitono hacia arriba y hacia abajo. El compositor reproduce luego (c.9) el mismo acorde de doce sonidos de la cantata, con el agregado de los violines tocando “la nota más aguda posible”, incluido en armónicos (ver ejemplo 5).

Se trata entonces de la misma serie de *Intolleranza*, invertida y desplegada a partir de la misma nota que, en esta obra, introducía el coro de prisioneros torturados. La carta de septiembre de 1965 dice que para esa época Ginastera ya tenía en su poder la partitura de la ópera de Nono, publicada en 1962 –aunque sin precisar desde cuándo—. No es imposible que haya tenido algo que ver la visita de Bruno Maderna a Buenos Aires en agosto de 1964, pues Maderna, quien en esa oportunidad presentará *Incontri* en el Teatro Colón, había dirigido el estreno de *Intolleranza* 1960, el 13 de abril de 1961 en el Teatro La Fenice de Venecia. Se plantea así la pregunta de si al componer *Bomarzo* Ginastera tomó la serie de esa obra por la que tanta admiración sentía, o si, ignorando su presencia en esta última, la reprodujo por sus propios medios. En

¹⁵ Discurso de Ginastera, versión dactilografiada. *Ibid.*

Handwritten musical score for Bomarzo's Preludium, measures 9-17. The score includes staves for Flute (Fl.), Bassoon (Bass.), Piano (Piano), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vcllo), Cello (Vcllo), and Double Bass (Cb.). The score is marked with dynamics like 'pp' and 'p', and includes performance instructions such as 'con sord.' and 'rit.'. The page number '70|71' is visible on the left side.

Ejemplo 3: Bomarzo, Preludium cc.9-17 ¹⁶

¹⁶ Bomarzo, op.34, Preludium, cc.9-17. Manuscrito, Archivos Ginastera, reproducido con autorización de la Fundación Paul Sacher, Basilea.

1980, la musicóloga Malena Kuss descubrirá que “la serie cromática de Bomarzo Do/Si/Reb/Sib/Re/La, etc., está en las violas, al final de Rodrigo”, y comentará, en una carta al compositor:

“La segunda ópera empieza donde la primera termina.”¹⁷

A este antecedente se suman los bocetos de la Cantata, conservados en la Fundación Paul Sacher de Basilea, para sugerir fuertemente la alternativa de una elaboración independiente. Ginastera anota allí una sucesión de intervalos que, a partir de la séptima mayor do/si, cubren el total cromático por pasos convergentes de semitono. El resultado es una secuencia que presenta la estructura interválica de la serie de Nono, sin constituir aún una serie dodecafónica horizontal:



Ejemplo 4: boceto cantata Bomarzo, detalle ¹⁸

Por supuesto, la hipótesis de que Ginastera descubrió la serie de modo independiente de las obras de Nono es fortalecida por su simplicidad, evidente para cualquiera que se plantee la pregunta de una generación algorítmica de secuencias de doce sonidos –Pierre Boulez, por ejemplo, quien en 1963 citará, en *Penser la musique aujourd’hui*, su primer hexacordio como ejemplo de “simetría total”–.¹⁹ Sin embargo, cabe señalar que también Bernd Alois Zimmermann la emplea en varias obras de los años sesenta (de *Die Soldaten* al *Requiem para un joven poeta*), un gesto que algunos especialistas, aun sin declaración explícita de Zimmermann, consideran como un homenaje, a tal punto la “Nono-Reihe” era reconocida, en el ambiente de la

¹⁷ Carta de Malena Kuss a Alberto Ginastera, julio de 1980. Archivos Ginastera, Fundación Paul Sacher.

¹⁸ Bocetos para *Prosa 1-3* de la *Cantata Bomarzo*, op. 32. Archivos Ginastera, Fundación Paul Sacher.

¹⁹ Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd’hui*, Paris, Tel/Gallimard, 1987, p. 89.

vanguardia europea, como una marca distintiva del compositor del Canto suspenso.²⁰

En todo caso, que Ginastera haya sido consciente o no de esta coincidencia, la cuestión del origen de la serie es secundaria, frente a una cuestión propiamente musical: las diferentes maneras en que Nono y Ginastera la utilizan, y cómo ello corresponde a sus diferencias en materia de estética y técnica de composición. El uso de la serie en *Il Canto suspenso* y las otras obras de Nono del período 1955-1959 obedece de manera paradigmática a la generalización pos-weberniana del principio de Schoenberg, para quien en cada obra debía utilizarse una serie única, como manera de asegurar su unidad e inteligibilidad. Cuando compone *Intolleranza 1960*, obra dedicada a Schoenberg, Luigi Nono se halla abocado a la crítica de la experiencia de Darmstadt, como lo muestran, además de sus posiciones teóricas sobre la relación entre arte e historia, la utilización de grabaciones difundidas con criterios de espacialización, la multiplicación de las técnicas vocales a partir del principio de fragmentación polifónica del texto y, hasta cierto punto, la elección misma de un género operístico. En cuanto al aspecto serial, ha abandonado el principio de la transposición y forma únicas o la ambición de serializar todos los parámetros, introduciendo en cambio un principio de identificación de los personajes derivado de la estructura interválica.²¹ Ello ocurre en el marco de un interés creciente por los campos sonoros y por lograr, en la música para la escena, una mayor eficacia dramática.²²

Se advierte allí una convergencia con algunas de las preocupaciones de Ginastera en la misma época. Este último ya había comenzado a emplear series dodecafónicas en obras bastante anteriores a los años sesenta, como la *Sonata para piano* de 1952 o, de manera más sistemática, el *Segundo cuarteto para cuerdas*, de 1958. Sin embargo, si aquí el dodecafonismo derivaba de su anterior preocupación por la politonalidad, el principio schoenbergiano de la serie única no parece haberle interesado nunca. En la ópera *Bomarzo*, las series se multipli-

²⁰ Véase Jörn Peter Hiekel: *Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen Jungen Dichter*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1995, p. 224; y Schaller: op. cit., p. 91. En 1985, György Kurtág, autor en 1979 de un *Ommaggio a Luigi Nono*, utilizará la serie en sus *Kafka-Fragmenten* op. 24; lo mismo hará Heinz Holliger, en alusión al compositor italiano. Véase Spangemacher: art. cit., p. 62.

²¹ Luigi Nono: "Quelques précisions à propos de *Intolleranza 1960*" (1962) en *Ecrits*, op. cit., pp. 205-208.

²² Véase Luigi Pestalozza: "Luigi Nono und 'Intolleranza 1960'" in *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik*, J. Stenzl ed., Zürich, Atlantis Verlag, 1975, pp. 348-379; y Spangemacher: art. cit., p. 58.

can en función de atribuciones narrativas, de un modo que no deja de evocar el modelo de *Lulu*, retomado después de la guerra, por ejemplo, por Dallapiccola. Pero la corriente del serialismo no integral, “libre” o “de compromiso” según se lo mire, no es la única influencia del Ginastera pos-nacionalista, “expresionista”, como él mismo gusta entonces describirse. El preludio de *Bomarzo*, en particular, responde a un estilo francamente alejado a la vez de la tradición vienesa y de sus antagonistas bartokianos o stravinskianos, marcado como está por los elementos no cromáticos (clusters y cuartos de tono en particular) que, alrededor de 1960, habían asegurado la celebridad de un Penderecki. La deuda de Ginastera con Penderecki es particularmente neta en el campo de la grafía de las alturas indeterminadas, que el primero adopta en el período que va de la composición de *Don Rodrigo* a la de *Bomarzo*. Pero también son pertinentes las secciones en donde el Penderecki de esos años utiliza el pentagrama; por ejemplo, este momento de la sección central de *Treno para las víctimas de Hiroshima*, obra para cuerdas compuesta entre 1958 y 59 (ver ejemplo 5).

En el c.28, el primer violín, la primera viola y el primer cello tocan sucesivamente fa, mi, fa#, y sus cuartas respectivas en armónicos. En ese breve fragmento, Penderecki sugiere la generación de un cluster mediante una abertura “en tijera” a partir de una nota pivot. De hecho, este fugaz episodio desemboca, algunos compases más tarde, en un cluster microtonal. En otras palabras, Penderecki reproduce en un contexto no serial el principio de la serie de Nono, reducida a sus tres primeras notas. En el preludio de *Bomarzo*, Ginastera combina las dos ideas: una presentación microtonal del principio de la “tijera” sobre un espacio de un tono, y su ampliación serial hasta incluir el total cromático. La presencia de la “serie Nono” corresponde así a un tratamiento del total cromático definido por cuestiones de textura, próximo a la vez de Nono y de Penderecki, el cual se yuxtapone a la utilización persistente, en el resto de la ópera, de una técnica más tradicional, basada en un uso temático y motivico del intervalo, derivado de series no simétricas con ocasionales alusiones tonales, o inscrito en secciones atonales no seriales.

Al mismo tiempo, la presencia de esta serie en *Bomarzo* marca con precisión el momento en que, de toda su carrera, Ginastera habrá estado más cerca del serialismo, tal como Nono podía entonces representarlo. Es cierto que, amparado tal vez por el argumento de la supuesta “deshumanización” de las técnicas “puntillistas”, el universo serial será siempre, para el argentino, un territorio fundamentalmente ajeno. Y sin embargo, los bocetos de la cantata incluyen esta secuencia de diez intensidades.

4Vn 13 14 15 16

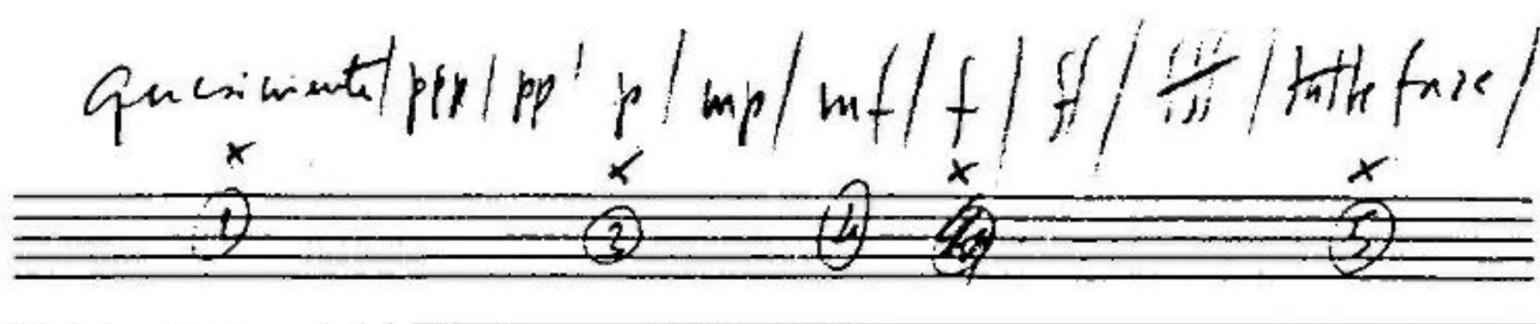
3Vc 1 2 3

3Vi 1 2

2Cb 1 2

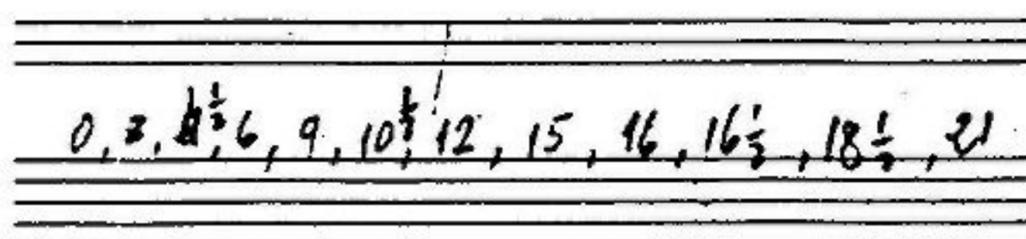
15

The score is divided into systems for 4 Violins (4Vn), 3 Violas (3Vc), 3 Violins I (3Vi), 2 Cellos (2Cb), and a Bassoon (15).
 - **4Vn:** Measures 13-14 feature a melodic line with accents and dynamics *mf* and *pp*. Measure 15 includes *con sord. s.p.* and *pp*. Measure 16 has *pizz.* and *mf con sord.*
 - **3Vc:** Measures 13-14 have *mf* and *pp*. Measure 15 includes *sul C*, *cl.*, and *mp*. Measure 16 has *pizz.* and *sf*.
 - **3Vi:** Measures 13-14 have *pp*. Measure 15 includes *arco*, *ppp*, and *pp*. Measure 16 has *pizz.* and *sf*.
 - **2Cb:** Measures 13-14 have *sf* and *1. batt.*. Measure 15 includes *arco s.p.* and *ppp*. Measure 16 has *sf*.
 - **15 (Bassoon):** Measures 13-14 have *p*. Measure 15 includes *arco* and *ppp*. Measure 16 has *con sord.* and *s.p. pp*.



Ejemplo 6: bocetos cantata Bomarzo, detalle ²⁴

Y, más elocuente aún, una serie de doce duraciones, que corresponde a las entradas de cada voz según la "serie Nono" en los comienzos de las dos obras, contadas de manera continua (en segundos para la cantata, en negras para la ópera).



Ejemplo 7: bocetos cantata Bomarzo, detalle ²⁵

La serie inicial, que Malena Kuss asocia al tema de la eternidad,²⁶ no forma –a diferencia de las otras– una base de derivaciones temáticas, sino que aparece, al comienzo y al final de la obra, y también, traspuesta una quinta hacia arriba, en su centro (Interludium VIII) siempre con la misma textura y la misma serie de duraciones, como un objeto.

Ese gesto inicial no es más que un ejemplo de la amplia gama de recursos utilizados durante toda la ópera, cuyo análisis excede el marco de este artículo. Los elementos citados figuran aquí como una pequeña ilustración del espacio estilístico en el que el argentino buscará, durante los años sesenta, proyectar su personalidad artística, tanto en su país como en el resto del mundo. Con lo cual no le irá nada mal: el prestigio internacional de Ginastera en los años sesenta no tiene parangón en la historia de la música argentina, y muy pocos

²³ *Ofiarom Hiroszimy – Tren*, cc. 26-31. Partitura Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Varsovia, Polonia, reproducida con autorización de Schott-Musik Verlag.

²⁴ Bocetos para *Prosa 1-3* de la *Cantata Bomarzo*, op. 32. Archivos Ginastera, reproducidos con autorización de la Fundación Paul Sacher.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Véase Malena Kuss: "Symbol und Phantasie in Ginasteras 'Bomarzo'" in *Alberto Ginastera*, F. Spangemacher ed., Bonn, Boseny&Hawkes, 1984, pp. 88-102.

en el resto de América latina. Y si las acusaciones de eclecticismo forman parte recurrente de la recepción de su obra,²⁷ tampoco faltarán los críticos (norteamericanos en particular) dispuestos a ver en Bomarzo nada menos que la mejor ópera contemporánea desde *Wozzeck*.²⁸

“Verdadero modelo de teatro de acción ligado a una épica y toma de conciencia del mundo que nos rodea”: la descripción de *Intolleranza 1960* por Ginastera es breve y aparentemente convencional y, sin embargo, perfectamente adecuada a su objeto. Nono no habrá tenido nada que objetar a estas palabras; él que en 1961 había escrito, al presentar su obra en la Bienal de Venecia: “*Intolleranza 1960* es el despertar de la conciencia humana de un hombre, un minero inmigrante que, rebelándose contra sus condiciones de vida, busca para su vida una razón, un fundamento ‘humano’.”²⁹

Mundo, toma de conciencia, épica, acción, teatro: el retrógrado de la frase de Ginastera, tal vez inspirada directamente por Nono, parece en todo caso resumir la estética de éste mejor que sus propias palabras. En cuanto a lo de “modelo”, el homenaje no es poca cosa, si se piensa en la admiración manifestada por Ginastera ya antes de componer Bomarzo.

Hay un matiz, sin embargo, entre las dos descripciones. Para Ginastera, no hay dudas de que *Intolleranza 1960* es una ópera. Su autor, en cambio, evitará cuidadosamente hablar de ópera, prefiriéndole los términos de “acción escénica”, “teatro musical”, e incluso, “nuevo teatro musical”. La distinción tiene su importancia. El proyecto de Nono es el de una nueva definición del género, que tenga en cuenta las críticas formuladas a la ópera tradicional en el seno de la vanguardia (en particular por Boulez), sin renunciar a la vieja idea de articular música y teatro –una opción vanguardista que en 1963 le gusta reconocer, por ejemplo, en obras recientes de Stockhausen y Kagel–. También, por supuesto, Nono busca articular su estética y su posición política personal, la de un miembro del Partido Comunista Italiano, que lo lleva a reivindicar como antecedentes, no la herencia verdiana o wagneriana, sino el teatro político de Piscator, Meyerhold o Brecht. En el campo musical, además, el “drama

²⁷ Véase, por ejemplo, Harold C. Schonberg: “The Opera: Ginastera’s Not-So-Wicked ‘Bomarzo’ Arrives Here” in *The New York Times*, 15 de marzo de 1968.

²⁸ Véase por ejemplo Paul Hume: “‘Bomarzo’, A Modern Master” in *Washington Post*, 20 de mayo de 1967.

²⁹ Luigi Nono: “*Intolleranza 1960*” (1961) in *Ecrits*, op. cit., p. 291.

con música” de Schoenberg, *Die glückliche Hand*, es para él el “punto de partida de una concepción moderna del teatro musical”;³⁰ la dedicatoria de *Intolleranza* a Schoenberg es sin duda, antes que nada, un homenaje a la “mano feliz” de su suegro. De hecho, junto al *Sobreviviente de Varsovia*, el anónimo y simbólico “hombre” que protagoniza *La Mano feliz* constituye un claro antecedente del protagonista de *Intolleranza* –ese “Inmigrante” sin nombre ni apellido, desprovisto de toda caracterización psicológica, que funciona como vector de la “toma de conciencia” del espectador frente a un mundo definido en términos políticos–. Ese mundo está inspirado por episodios concretos de la actualidad contemporánea: el trabajo en una mina belga, la práctica de la tortura por los militares franceses en Argelia, las manifestaciones contra el racismo, el neofascismo y el neonazismo, el costo social de las inundaciones en Italia, la bomba atómica... o la voz de Jean-Paul Sartre. “Brecht sí, Ionesco no”, escribirá el crítico Giulio Carlo Argan cuando el estreno de la obra de Nono –una frase que el propio Nono retomará en varios de sus artículos.³¹

¿Ionesco no? Es precisamente una obra de Ionesco, *El rey se muere*, la que Ginastera evoca el 1° de agosto de 1967 al hablar de Bomarzo en el Instituto Di Tella, para ilustrar el miedo a la muerte que siente el protagonista de su ópera.³² Ese protagonista es un duque jorobado del Renacimiento italiano que, por cierto, nada tiene que ver con un militante político de los años sesenta. La elección de semejante tema puede incluso interpretarse como una negación polémica, casi militante, de las preocupaciones de buena parte de la vanguardia artística –pues por aquel entonces Ginastera multiplica las críticas hacia el “arte experimental, revolucionario y efímero”, al que opone “el arte constructivo, ordenado, perdurable”–.³³ Sin embargo, el compositor no se cansará de explicar que su “anti-héroe” es un “arquetipo”, que su significación, más allá del Renacimiento, es intemporal: “Bomarzo lucha con el sexo, ejerce la violencia y está atormentado por la ansiedad, la ansiedad metafísica de la muerte.”³⁴ “Por eso –continúa el compositor– veo a Bomarzo como a un hombre contem-

³⁰ Luigi Nono: “Jeu et vérité dans le nouveau théâtre musical” (1963) in *ibid.*, p. 225.

³¹ Luigi Nono: “Possibilité et nécessité d’un nouveau théâtre musical” (1963), in *ibid.*, p. 221.

³² Alberto Ginastera: “Cómo y por qué escribí Bomarzo”, manuscrito dactilografiado de la conferencia pronunciada en el Instituto Di Tella el 1° de agosto de 1967. Archivo Aurora Nátola.

³³ Entrevista a Alberto Ginastera, en Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 10.

³⁴ Ginastera: “Cómo y por qué...”, conferencia citada.

poráneo”, pues el “hombre de nuestros días” vive también “una época de ansiedad, de miedo, un tiempo de sexo, un tiempo de violencia”. Casi podría decirse que el jorobado impotente ideado por Mujica Lainez “lucha con el sexo” como el Inmigrante de Nono con la injusticia. Y desde ese punto de vista, bien hubiera podido Ginastera describir Bomarzo como un “verdadero modelo de teatro de acción ligado a una épica y toma de conciencia del mundo que nos rodea”.

Pero, a diferencia de Nono, que busca distinguir su obra de una ópera tradicional asociada según él –en particular en su aspecto ritual– a “la perspectiva estática del catolicismo”,³⁵ el hecho de que se trata de una verdadera ópera es lo primero que el compositor argentino dirá para justificarse. Su ambición es escribir una ópera orgullosa de ser tal, “un tipo de ópera moderna que proceda de la auténtica tradición del teatro lírico pero que tenga asimismo una nueva forma, una nueva proyección”; una ópera que pueda reivindicar a Verdi como gran maestro y modelo y, como antecedente en el siglo veinte, a *Wozzeck*, cuyo tratamiento de las formas clásicas Ginastera había imitado ya en *Don Rodrigo*. “No me propongo romper con la tradición operística, no deseo destruir esta hermosa forma que aún sigue floreciendo.”

Una ópera, y no una “anti-ópera” disfrazada de ópera, insiste Ginastera parafraseando a Ionesco y su crítica del “anti-teatro”, no como las de quienes “proponen nuevas formas para el teatro lírico y las llaman óperas, cuando en realidad no lo son”.

Puesto que Ginastera no menciona nombres, los destinatarios reales de su crítica quedan librados a nuestra perspicacia. Y dado que Nono, precisamente, nunca llamó óperas a sus óperas, no podía tratarse de él; pero el hecho de que fuera precisamente Ginastera quien hablara de óperas para referirse al teatro musical de Nono sugiere que, tal vez, el diálogo de ambos hombres en ese terreno tenía una cierta cuota de malentendido, o más bien, de proyección de sus deseos respectivos.

Es evidente que el retrato de Nono por Ginastera lleva la marca de sus propias posiciones estéticas e ideológicas –un Nono hecho a medida, podría decirse, a condición de no olvidar que eso es lo que hace cualquiera que interprete una tradición en la que aspira él mismo a situarse–. Durante aquella presentación en 1967, el director del CLAEM había hecho el siguiente comentario:

³⁵ Nono: “Jeu et vérité...”, art. cit., p. 224.

“Generalmente se lo considera a Nono como un músico político. Yo no estoy para nada de acuerdo con este calificativo. Creo, eso sí, que es uno de los compositores más expresivos de nuestro tiempo y dentro de esa posición no defrauda la gran línea de la tradición italiana de las últimas décadas: Verdi – Dallapiccola-Nono.

Si en algún momento le interesan a Nono fragmentos de un discurso político y frases de un obrero o de un estudiante, no debemos olvidar que García Lorca, Machado, Ungaretti o Pavese inspiran algunas de sus páginas más elocuentes.”

“Nono no es un músico político”: audaz denegación de lo innegable, a saber, el hecho de que, de todos los músicos de vanguardia, Nono era aquel cuya trayectoria podía ser mejor descrita por el rótulo de “músico político”. Y ello, con obras tan evidentemente políticas como *Il Canto sospeso* o *Intolleranza*, sin hablar, entre otros ejemplos, de *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), dedicada al Frente por la Liberación del Vietnam, o de *Y entonces comprendió* (1969/70), con textos de Carlos Franqui y Che Guevara, dedicada al Che “y a todos los compañeros de todas las Sierras Maestras del mundo”...; pero, también, a causa de la posición antifranquista que evoca su uso de textos de Lorca o de Machado. Puede pensarse que al decir que Nono no era un músico político, Ginastera quería decir que Nono no era solamente un músico político; en otras palabras, que había que apreciarlo como compositor, independientemente de sus opiniones políticas o de los materiales sonoros por él utilizados –esos “discursos”, esas “frases de un obrero o de un estudiante”, a las que el argentino reduce la dimensión política de sus obras–. Puede imaginarse también, en esa actitud de Ginastera, una dimensión defensiva, frente a las objeciones que el viaje de Nono había inspirado a algunos funcionarios de Onganía –y que, una vez en Buenos Aires, el propio Nono no hará nada por refutar–, dedicándose en cambio a hacer de su concierto en el *Di Tella* un homenaje al Che Guevara, o a decirle a los periodistas que se arriesgan a entrevistarlo:

“Por favor, no se olvide de poner que soy comunista convencido.”³⁶

En todo caso, la oposición entre “músico político” y “músico expresivo” deja traslucir una convicción profunda, aunque no muy original, sobre el carácter apolítico del arte verdadero. Para Ginastera, aparentemente, la importancia

³⁶ *Primera Plana*, 25 de julio de 1967, p. 76.

de Nono estriba en la posibilidad de construir una genealogía de la ópera italiana capaz de unir a Verdi, via Dallapiccola, con la ópera contemporánea; el resto, en particular lo político, resulta secundario. Lo irónico del caso es que el propio Nono estaba dispuesto a reivindicar la misma filiación, pero por motivos bastante diferentes. *Il Prigionero* siempre había constituido para él un modelo a causa de la articulación entre mensaje político (la denuncia de la Inquisición) y lenguaje de vanguardia; en cuanto a Verdi, durante una visita a Montevideo, en agosto de 1967, dirá:

“Así como éste peleó en sus obras por el Risorgimento, yo lo hago ahora por el Terzo Mondo.”³⁷

Por lo demás, parece evidente la falta de entusiasmo del director del CLAEM por algo que Nono consideraba, en aquella época, una dimensión esencial de su trabajo artístico y político: un cambio radical en las condiciones de circulación de las obras musicales. Pocos días antes de viajar a Argentina, el 4 de julio de 1967, Nuria Schoenberg-Nono le había escrito a Ginastera una carta en inglés, en nombre de su esposo, para ultimar detalles y darle una lista de las grabaciones que éste pensaba presentar a sus alumnos: *A floresta...*, *La Fabbrica illuminata*, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, *Il canto sospeso*, *Ha venido – Canciones para Silvia*, *La terra e la compagna*, *España en el corazón*. Y luego decía:

“Tal vez podría Ud. organizar conciertos –difusión de cintas magnéticas, debates y discusiones públicas– en su instituto, en la universidad o en sindicatos, para estudiantes, jóvenes y obreros. Esto a mi esposo le interesaría mucho.”³⁸

Los archivos consultados no guardan rastros de una respuesta de Ginastera a esta última propuesta, pero en todo caso las actividades de Nono en Buenos Aires no incluirán conciertos especiales para obreros y estudiantes –salvo, por supuesto, los becarios del CLAEM.

Por otra parte, ya en 1965 Ginastera le había dicho a Nono que pensaba proponer *Intolleranza 1960* al Teatro Colón. Tampoco en este caso hay huellas

³⁷ Verdoux: “Las 24 horas de Luigi Nono” en *Marcha* año XXIX, N° 1366, Montevideo, 18 de agosto de 1967.

³⁸ Carta de Nuria Schoenberg-Nono a Alberto Ginastera, 4 de julio de 1967, archivos CLAEM, UTDT. “Perhaps you could organize concerts – tape-concerts and public debates or discussions- at your institute and at the university and labourer’s clubs: for students, young people and workers. This would interest my husband very much.”

de si tal propuesta llegó a existir; lo cierto es que, para el mes de julio de 1967, el Colón programará una obra de Luigi Nono. Pero esa obra no será *Intolleranza*, sino *Varianti*. Un concierto que, de todos modos, jamás se llevará a cabo: el 22 de julio, cuatro días después de que los diarios publicaran el decreto municipal prohibiendo el estreno de *Bomarzo*, Luigi Nono anuncia su decisión de “prohibir” la ejecución de su obra, “por solidaridad con el maestro Ginastera”. En su carta al secretario de Cultura de la Municipalidad, Juan Schettini, Nono justifica su decisión “en protesta contra esta ridícula intervención de la censura contra la libertad de la expresión artística y civil”, y comenta que “encuentro necesario como músico actuar e intervenir en cuanto no existen confines culturales, ni civiles, ni nacionales, que puedan imponer límites a este quehacer”.³⁹

No es éste el lugar para contar la historia de la censura de *Bomarzo* –un episodio complejo, debido a una decisión personal de Onganía, que cuenta entre los escándalos más significativos de la música del siglo veinte–.⁴⁰ Baste decir que la actitud de Nono no habrá impresionado mucho a los colaboradores del general-presidente. Es cierto que, desde el punto de vista de una dictadura clerical, anticomunista y antiliberal, la oposición de un músico comunista ateo hubiera podido ser un buen argumento en favor de la medida; pero no parece que sus funcionarios le hayan prestado atención. En todo caso, puede decirse que para Luigi Nono resistir a la censura era un gesto tan normal como componer. Los incidentes que habían acompañado el estreno de *Intolleranza* 1960 en Venecia, por ejemplo, habrán representado para él una consecuencia natural de su trabajo y sin duda, en cierta medida, una fuente de orgullo. La obra había sido recibida con silbidos por una parte del público, dando lugar a un intercambio de gritos de “Comunista” y “Fascista”, y un “Viva la policía” lanzado durante la escena de tortura, antes de que la policía, precisamente, hiciera irrupción en la sala para garantizar el desarrollo del espectáculo –un escándalo que Carl Dahlhaus describirá como un *boycott* político premeditado, a diferencia de otros cronistas (entre ellos el de *L'Unità*, el diario del PCI) que sólo darán cuenta de disturbios espontáneos, coincidiendo todos, de cualquier modo,

³⁹ Cable de Associated Press fechado en Buenos Aires el 22 de julio de 1967, publicado por diversos medios.

⁴⁰ Remito aquí a mi artículo “El caso *Bomarzo*. Ópera y dictadura en los años sesenta” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, 2001 (en prensa).

en señalar un vínculo entre el contenido político de la obra y la politización de su recepción.⁴¹

En cambio, Alberto Ginastera vivirá la prohibición de *Bomarzo* como un hecho absurdo, literalmente incomprensible. Su choque con el poder militar en la Argentina no tuvo que ver con el Che Guevara ni con el grito de “¡Nunca más!” —que Nono, evocando el slogan pacifista de los comunistas alemanes de los años veinte, había citado en *Intolleranza*—, sino con algo que, irónicamente, parecía serle apenas menos ajeno que la Revolución: la perversión sexual y la moral puritana. Su actitud en los momentos iniciales de la crisis parece haber sido la de un hombre tan desconcertado como ofendido, sino más. Días después, sin embargo, reaccionará exactamente como Nono: “prohibiendo” la ejecución de sus obras en el Teatro Colón.

“Motiva mi decisión la exclusión (léase prohibición) de mi ópera *Bomarzo* de la temporada programada para el corriente año. Dicha medida, que ha provocado la unánime reacción de entidades y personas del país y del extranjero, me ha afectado profunda y dolorosamente por la falta de consideración que supone hacia un artista que ha dado lo mejor de sí a su patria, y por la arbitrariedad con que se ha sellado en la Argentina la suerte de una obra que tantos ecos despertó en ocasión de su estreno en los Estados Unidos.”⁴²

82 | 83

Entre las “personas del extranjero”, además de la prensa norteamericana que acababa de consagrarlo, Ginastera habrá contado sin duda a su amigo Gigi Nono. Este último, pocos días más tarde, debía culminar su periplo latinoamericano siendo víctima de un arresto por motivos políticos a manos de la policía peruana. Desde Panamá, Nono le escribirá a Ginastera una tarjeta postal, en un extraño castellano cocoliche:

“Querido Alberto / dal [?] Perú me estraniara!!! / mis saludos a todos / a ti un abrazo / Gigi Nono / Nuria / Silvia.”⁴³

⁴¹ Carl Dahlhaus: “Politischer Opernskandal. Luigi Nonos ‘Intolleranza 1960’ in Venedig uraufgeführt” in *Stuttgarter Zeitung*, 15 de abril de 1961; Giacomo Manzoni: “‘Intolleranza 1960’ alla Fenice” in *L’Unità*, 14 de abril de 1961. Véase también Martine Cadieu: “Scandale à Venise” in *Les Lettres françaises*, abril 1961; Franco Abbiati: “‘Intolleranza 1960’ di Luigi Nono” in *Corriere della sera*, 14 de abril de 1961; Jürg Stenzl: *Luigi Nono*, Reibek bei Hamburg, Rowohlt, 1998, p. 56; y Nono: *Ecrits*, op. cit., p. 72.

⁴² Nota de Ginastera reproducida en *La Prensa* y en otros diarios el 6 de agosto de 1967.

⁴³ Tarjeta sin fecha de Luigi Nono a Alberto Ginastera, archivo CLAEM, UTDT.

El tono es cálido, tal vez afectuoso. El encuentro de Nono y Ginastera fue, sin embargo, fugaz, basado como estaba en tantos equívocos musicales y políticos. En diciembre de 1971, Nono viaja a Uruguay para participar de un curso latinoamericano de música contemporánea, organizado por Héctor Tosar, Coriún Aharonián y María Teresa Sande. Durante su seminario de composición, Nono se dedica a hablar de Gramsci, de Fanon, del Che y de Cuba. Meses después publicará, en una revista editada en La Habana por la Casa de las Américas, un artículo sobre aquella experiencia. Allí se lee que:

“El grupo del Instituto Di Tella de Buenos Aires no participó, a causa de una presunta ambición cultural hegemónica, contrastando con la iniciativa uruguaya.”

Y también:

“Coriún Aharonián, con un método analítico, funcional y sociológico de ejemplar claridad y lucidez, [...] demostró la influencia cultural negativa de los países colonizadores, tomando el ejemplo de diversos casos de músicos latinoamericanos, como el argentino Alberto Ginastera, típico representante de la música colonizada, apoyada por Norteamérica.”⁴⁴

El artículo de Nono parece ser la última huella de la relación que unió a los dos hombres, de manera tan paradójica como aquella serie en forma de abanico –o de tijera–. Es poco probable que Ginastera se haya dedicado a leer revistas cubanas en su casa de Suiza, donde lo habían llevado tanto el encuentro con la cellista Aurora Nátola, como el desengaño producido por la historia de Bomarzo. Y sin duda habrá sido mejor para él. La agresividad del tono puede parecer extraña, visto el vínculo que había existido entre los dos compositores. Es que al escribir aquello, indudablemente, Nono se hacía el intérprete de una opinión que iba más allá de él, siguiendo una dinámica del campo musical contemporáneo en América latina a la que él permanecía, más allá de su militancia, extraño. En cierta medida, la crítica, contenida en una cita de un tercero, no era nada personal. Aún así, es inútil querer disolver la fuerza del ataque en el estilo indirecto. La verdad es más simple. En 1972, mientras Bomarzo logra finalmente estrenarse en el Teatro Colón bajo el gobierno del general Lanusse, Nono y Ginastera han vuelto a estar allí donde, de alguna manera, habían estado siempre: en la vereda de enfrente.

⁴⁴ Retraducido de la edición francesa: “Cours latino-américain de musique contemporaine” (1972) in *Ecrits, op. cit.*, pp. 406 y 408.

En realidad, las variantes radicales en los puntos de encuentro entre ambos compositores ya eran perceptibles a comienzos de los años cincuenta, bajo una forma musical. Al final del Presto misterioso de su Sonata para piano (1952),⁴⁵ Ginastera incluye el arpeggio mi/fa/re/sol/si/mi –las seis notas de la guitarra que, desde la “Danza del viejo boyero” de 1937, venían simbolizando en sus obras, como lo dirá aún en 1967, su condición de “hombre argentino y a la vez hombre de las pampas”–.⁴⁶ Luigi Nono, por su parte, cita el mismo acorde de la guitarra hacia el final de su Epitaffio n° 3 para Federico García Lorca, Memento –Romance de la guardia civil española,⁴⁷ compuesto en 1953, una denuncia de las masacres de gitanos por las fuerzas franquistas. “La fantasía humanista de García Lorca –esa espléndida y auténtica expresión del sentimiento, la vida y la tragedia de un pueblo– significó para mí una verdadera liberación de la retórica cultural y la mistificación política del fascismo”, explicará Nono en 1964.⁴⁸ Mismos años, mismos intervalos, mismo instrumento, mismo símbolo, ¡pero tan diferentes, las resonancias de lo político en la música de ambos hombres!

⁴⁵ Partitura B&C 10004, p. 13.

⁴⁶ Entrevista a Alberto Ginastera, en Suárez Urtubey: *op. cit.*, p. 72. Véase también Gilbert Chase: “Alberto Ginastera : argentine composer” in *The Musical Quarterly*, XLIII, N° 4, octubre 1957.

⁴⁷ Partitura Ars Viva cc.357-360, 365-368, y 384-410.

⁴⁸ Cit. en Stenzl: *op. cit.*, p. 34.