

LA MÚSICA EN EL PRIMER CONGRESO NACIONAL
DE FILOSOFÍA (ARGENTINA, 1949)

· *Omar Corrado* ·

Omar Corrado

Universidad Nacional de Buenos Aires
Academia Nacional de Bellas Artes

La música en el Primer Congreso Nacional de filosofía (Argentina, 1949)

DOI: 10.36446/be.2022.60.301

Resumen

Se estudia la única intervención sobre estética de la música en el Primer Congreso Nacional de Filosofía realizado en Mendoza (Argentina) en 1949, presentada por Mario García Acevedo. Se consideran asimismo las posibles resonancias en el campo musical de las ideas de Luis Juan Guerrero, expuestas durante el mismo evento, referidas a una estética general inserta en el pensamiento contemporáneo. Se observan las tensiones entre las categorías de tradición, historicidad, formalismo, individuo, comunidad, nacionalismo y cosmopolitismo que expresan esos textos, en el marco histórico-cultural del primer gobierno de Juan Perón.

Palabras clave

Estética de la música; Música argentina; Mario García Acevedo; Luis Juan Guerrero; Leopoldo Hurtado

The Music in the First National Congress of Philosophy (Argentina, 1949)**Abstract**

This paper studies the unique intervention on the aesthetics of music at the First National Congress of Philosophy held in Mendoza (Argentina) in 1949, presented by Mario García Acevedo. It also considers the possible resonances in the musical field of Luis Juan Guerrero's ideas, presented during the same event, referring to a general aesthetics inserted in contemporary thought. The tensions between the categories of tradition, historicity, formalism, individualism, community, nationalism, and cosmopolitanism concerning music, expressed in these texts are observed within the historical-cultural framework of Juan Perón's first government.

Keywords

Aesthetics of Music; Argentinean music; Mario García Acevedo; Luis Juan Guerrero; Leopoldo Hurtado

Recibido: 18/06/22. Aprobado: 15/09/22.

El Primer Congreso Nacional de Filosofía que tuvo lugar en Mendoza entre el 30 de marzo y el 9 de abril de 1949 constituye uno de los acontecimientos intelectuales más relevantes del primer peronismo, como puede comprobarse por la lista de sus prestigiosos participantes, en las actas del mismo –cuya publicación estuvo al cuidado de Luis Juan Guerrero, secretario de actas, un año después–,¹ en reseñas contemporáneas² y en los estudios e interpretaciones actuales del hecho.³ Asistieron pensadores como Hans Georg Gadamer, Eugen Fink, Nicola Abbagnano, Wilhelm Szilasi o Karl Löwith, mientras enviaron sus trabajos Martin Heidegger, Nicolai Hartmann, Benedetto Croce, Karl Jaspers, Jean Hyppolite, Gabriel Marcel, Bertrand Russell, Ludwig Klages, Raymond Bayer o Galvano Della Volpe, entre los nombres más conocidos de un elenco compuesto por más de 170 participantes. Estuvo presente un conjunto numeroso y significativo de filósofos argentinos de diversas orientaciones teóricas, y latinoamericanos como José Vasconcelos o Alberto Wagner de Reyna.

La documentación y la bibliografía existentes revelan las tensiones intelectuales suscitadas desde los comienzos de la organización del

¹ Véase Guerrero, 1950a.

² Una de las más significativas, por el papel relevante que cupo a su autor en la organización del congreso, es la de Derisi, 1949.

³ Entre ellas, consultamos para este trabajo las siguientes: David, 2004, esp. 201-210; Klappenbach, 2000; Ruvituso 2015, esp. cap. 3: 152-211; Belloro, 2017; Vázquez, 2018.

congreso entre, básicamente, el neotomismo y el existencialismo en sus distintas vertientes, cuyos representantes más visibles y activos en el país fueron el filósofo y sacerdote Octavio Derisi, y Carlos Astrada, respectivamente. El primero había participado de la fundación, un año antes, de la Sociedad Tomista Argentina; el segundo, luego de sus estudios con Heidegger, era uno de los propulsores del existencialismo en Argentina; sus libros recientes teorizaban sobre esas bases las posibilidades históricas de una identidad argentina y lo acercaban manifiestamente al movimiento liderado por Perón.⁴ Precisamente el presidente argentino fue quien pronunció el discurso de cierre del congreso. Su conferencia “La comunidad organizada” se constituyó entonces en una pieza clave para la comprensión ideológica y política del momento.

Las sesiones dedicadas a Estética tuvieron lugar el 2 de abril. Participaron veinte especialistas de distinta proveniencia, entre los cuales dos argentinos a cuyas presentaciones nos dedicamos aquí. Luis Juan Guerrero, titular de la cátedra de Estética en la Universidad de Buenos Aires,⁵ expuso sus investigaciones en la ponencia “Torso de la vida estética actual”, que había sido precedida por una intervención suya en la sesión plenaria del día anterior, “Escenas de la vida estética”: contribuciones fundamentales que anticipan los desarrollos

⁴ Establecimos posibles diálogos entre *El mito gaucho* (1948), un texto paradigmático de Astrada y obras musicales de esos años: véase Corrado 2012 y 2018.

⁵ Guerrero, identificado con el grupo de Alejandro Korn, había sido “separado” de su cátedra en la Universidad Nacional de La Plata por la intervención en 1946. Fue Astrada, estudiante en Alemania en la misma época que Guerrero, quien habría intercedido para que, a pesar del antecedente platense, no lo dejaran cesante también en la Universidad de Buenos Aires, donde estuvo al frente de la cátedra de Estética. Véase Ibarlucía 2008; Ruvituso 2015. A diferencia de Astrada, en la obra de Guerrero no hay rastros, hasta donde llega nuestro conocimiento, de adhesión explícita al peronismo; tampoco de oposición, lo que habría sido incompatible con la docencia en universidades públicas en ese momento.

que presentará luego en su *Estética operatoria en sus tres direcciones*.⁶ En aquellos textos refiere solo tangencialmente a la música, y dada la radicación de sus ideas en una ontología fenomenológica y existencial de considerable abstracción y generalidad⁷ sería un desatino trasladar esa densidad de pensamiento a una estética aplicada o intentar interpretarlo desde el plano concreto de las prácticas musicales: implicaría una mengua drástica de la potencia especulativa de su obra, lo que otra parte requeriría competencias disciplinares específicas. No obstante, señalemos al menos algunos puntos fundamentales sobre los que estimamos merecería detenerse la reflexión sobre la música, que acercaremos en este caso a la producción argentina de la época. La mayor parte de ellos se encuentra en “Torso de la vida estética actual”.

Uno de esos aspectos es el de la tradición y su relación con la obra de arte, que Guerrero examina en su trayectoria histórica, desde la funcionalidad que aquella cumplía ligada al culto y al vínculo social, en cuyo cauce se definía su valor estético y comunicativo, hasta su desprendimiento en un proceso de creciente individualismo y autonomía, iniciado con la instauración de la mentalidad burguesa. Esta dimensión histórica desde luego no es original y constituye solo un punto de referencia en la argumentación de Guerrero. De hecho, es ese recorrido el que organiza las importantes contribuciones historiográficas contemporáneas de musicólogos austro-alemanes emigrados en Argentina como Erwin Leuchter, en obras como *Ensayo*

⁶ Guerrero 1956a, 1956b y 1967.

⁷ Para Guerrero, la investigación estética comienza con un “análisis fenomenológico”, pero que no se mueve en el plano de la conciencia en general, sino en el plano de la vida humana en sus posibilidades de realización en un mundo posible [...]. Se convierte paulatinamente en un *análisis metafísico*, en el plano de una posición filosófica total” (Guerrero, 1950c: 1466-1467).

sobre la evolución de la música en Occidente (1946).⁸ El filósofo constata que hoy, la pérdida de funcionalidad ha hecho que objetos neutrales “penentr[en] en la obra artística por una arbitraria ‘voluntad de forma’” (Guerrero 1950c: 1472). Así, “la pura forma [implica] una disminución axiológica de la realidad y una correlativa elevación del poder individual de ‘creación de valores’” (Guerrero 1950c: 1472). Emancipada, convertida en “sistema racional de signos”, y “destruido el nimbo de tradición que antes la rodeaba, es el puro correlato objetivo de una representación subjetiva” (Guerrero 1950c: 1470 y 1473).

Sin embargo, el cuestionamiento del objetivismo contemporáneo no implica, como podría conjeturarse, una celebración nostálgica o esencialista del pasado. Por el contrario, Guerrero observa:

Pueden también las artistas, y más aún los aficionados, proponer un regreso a ‘modelos naturales’ o ‘condiciones originarias’: desde el hipertrofiado culto del Folklore hasta las manifestaciones más variadas del Primitivismo exótico y desde el empleo de cualquier temática pretérita, en un intento de superación de los ritmos actuales, hasta el descubrimiento de un ‘último destino’ del arte. En todos esos casos se pretende configurar un material extraordinariamente diferenciado [...] por medio de formas estáticas o, por lo menos, extrínsecas al complejo proceso histórico de diferenciaciones y mutuas oposiciones. Por eso, aunque bien intencionadas, también fracasan estas soluciones [...]. Ellas terminaron por encerrarse en esas cámaras vacías que hoy se expenden, para consuelo de inocentes, con los rótulos de ‘Naturaleza’, ‘Comunidad’, ‘Reino de valores’ y demás ‘Modelos eternos’ de toda índole. (Guerrero 1950c: 1469)

⁸ Estudiamos estos temas en Corrado 2017-2018.

Para el mundo musical argentino del momento, afirmaciones de este tenor contradicen valores sostenidos por influyentes sectores conservadores de la cultura oficial, quienes promueven la necesidad de reconstituirse ya sea en fórmulas académicas “intemporales” o, sobre todo, en el folclore, las tradiciones locales compartidas y naturalizadas como sustancia para la consolidación de una música nacional. En este sentido, las consideraciones de Guerrero resultan más afines, por el contrario, a las aperturas modernizadoras iniciadas a fines de los años ‘20, mantenidas por formaciones independientes en los años siguientes y retomadas por la renovada gestión cultural del peronismo ocurrida a comienzos de la década de 1950. En esa órbita se inscribe asimismo un pensamiento que, sin reducir el peso de la historicidad de los hechos artísticos, otorga un espacio relevante a la autonomía de la materia y de los procesos formales específicos a través de los cuales se concreta la imaginación artística. De este modo, sostiene Guerrero:

[...] la obra no se inscribe solamente en la determinación particular del hombre, es decir, en una época histórica y una cultura local, sino también en la determinación particular de una ‘materia’ específica: la sonoridad propia de cada instrumento musical, la gama acústica y significativa a la vez de toda exposición lingüística, el bronce y el mármol, los volúmenes y los colores. Esa ‘materia estética’ es resistencia y apoyo a la vez. Componer: poner juntos, en una actividad creadora, los materiales de la propia existencia y los materiales del mundo, el material sensible específico, propio de cada dominio particular del arte, con el material significativo de la imaginación. (Guerrero, 1950b: 239)⁹

⁹ Guerrero limitará luego las condiciones formales en tanto “momento de constitución puramente imaginaria del juego de las estructuras rítmicas que resplandece en toda obra de arte”, señalando que este “horizonte unilateralmente formal [...] debe ser integrad[o] con los otros elementos constituyentes de la misma obra de arte”. La

Anticipando desarrollos de lo que se perfilará luego como teoría de la recepción, Guerrero descarta la idea de obra que, encapsulada en sus condiciones de producción, impondría una verdad única a la cual debería acceder la posteridad:

[...] el texto de una obra pretérita no puede ser nunca el objeto de una intuición que capte su ‘esencia’ para siempre, sino más bien *un lenguaje cifrado*, que revela aspectos muy diferentes a los hombres de distintas épocas que, gozándola, la recrean, es decir que, penetrando en sus pliegues secretos, la reinterpretan en su escondido mensaje. (Guerrero, 1950c: 1470)

Aun a riesgo de forzar la extrapolación, podría considerarse a la luz de estas afirmaciones el vínculo que numerosos compositores argentinos renovadores establecieron con la historia de la música no solo en una tradicional actitud general de contemplación estética, de estudio y aprendizaje de su propio arte, sino como reserva operativa de materiales y procedimientos disponibles a “descifrar”, deconstruir y reformular mediante procesos intertextuales hiperconcientes en sus nuevas obras, arco de bóveda del neoclasicismo de impronta stravinskyana al que adhirieron desde fines de los años ‘20.

Prosiguiendo la especulación en esta delicada cornisa, cabría desarrollar las eventuales correlaciones entre las consideraciones de Guerrero sobre el fragmento como marca del arte contemporáneo y los procedimientos de ruptura y montaje de “*objets trouvés*” ejercitados por la estética musical neoclásica en sus manifestaciones más radicales. En su *Estética operatoria* Guerrero no aborda específicamente este segmento de la producción musical contemporánea. Sus referen-

apreciación estética, continúa, “solo existe en la conexión concreta de sus momentos constitutivos” (Guerrero [1954] 1956: 70 y 71).

cias musicales a grandes autores del pasado, encabezadas por Beethoven, son casi siempre laterales y mediadas por textos de otros autores como Betina Brentano, Goethe, Sartre y Dufrenne. En cuanto al siglo XX, hay menciones escuetas a Debussy, Ravel, Falla, Prokofiev y Berg. Schoenberg merece una consideración privilegiada por su dimensión conceptual y su situación estratégica en las páginas finales de su inconcluso volumen III, a *Un sobreviviente de Varsovia*. Esa aparición del autor vienés se anticipa además en páginas previas (190 y 202, esta última con referencia a Adorno). Guerrero habría conocido esa obra de Schoenberg, según indica Ibarlucía, precisamente por escritos de Adorno a los que tuvo acceso (Ibarlucía 2015: 172-173). *Un sobreviviente de Varsovia* (1947) se había estrenado en Buenos Aires, en el Teatro Cervantes, el 23 de agosto de 1954, a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Carlos Cillario con el barítono Ángel Mattiello y el Coro Esloveno Gallus preparado por Julio Savelli (*La Nación*, 24-8-1954: 4). La que sería, hasta donde llega nuestro conocimiento, la primera grabación fue realizada en 1953, cinco años después del estreno absoluto, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Viena dirigida por Hans Swarowsky, con Hans Jaray como narrador y el Coro de Cámara de la Academia de Viena (Columbia Masterwork, M 4664), por lo cual resulta fácticamente posible que Guerrero haya tenido acceso o al menos conocimiento de la obra también por estas vías.

La solitaria ponencia dedicada a la música fue la realizada por Mario García Acevedo, “Estética musical y comunidad argentina” (García Acevedo, 1950), presentada en la sesión del sábado 2 de abril. La declinación local que formula la segunda parte del título es una marca diferenciadora en el conjunto de presentaciones e inscribe además un término, “comunidad”, de particulares resonancias en el clima

ideológico del momento.¹⁰ García Acevedo se había graduado como Doctor en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires en 1947, con la tesis *Espacio y tiempo en la música*, la que hasta donde nos consta permanece inédita. Había nacido en 1926¹¹; estaba en consecuencia en torno a sus 23 años en la fecha de realización del congreso. Ignoramos las razones de su inclusión y los mecanismos de aceptación de trabajos para el evento. Quizás haya sido alumno de Guerrero y además uno de los pocos casos de estudiantes dedicados a la estética de la música. Su postura en defensa de una música nacional manifestada en publicaciones previas pudo haberlo asimismo favorecido en el contexto general de la época.

En efecto, en sendos artículos publicados en 1946 en *Balcón*, revista de la derecha católica, García Acevedo promovía una música culta argentina basada en el folklore, que debe conocerse por métodos científicos, tratado “con cuantos recursos le proporcione la técnica”, ya que “el músico popular dispone de parvos recursos para su exteriorización y desde luego para todo ulterior desenvolvimiento. Es entonces el músico culto quien puede aprovechar la base proporcionada por ritmos y giros melódicos y enriquecer la faz armónica e instrumental sin llegar por ello a deformar el contenido peculiar de lo criollo”. Pese a que existen, aclara, algunas obras que lograron ya esta conjunción, “la inmensa mayoría de las composiciones llamadas de inspiración folklórica no contienen sino meras alusiones, referencias a veces lejanas con lo nuestro y desconocen lo más esencial. Son, en

su mayor parte, de corte completamente extranjero”. Las obras que respondan a aquellas exigencias que formula, en cambio, “no serán identificadas con lo folklórico” pero a su vez “permanecerán al margen de lo europeo”. “Representarán la plenitud del espíritu argentino en constante posesión y conocimiento de sí mismo y albergarán un no sé qué irreductible, arraigado en la entraña palpitante” (García Acevedo 1946b: snp [6]).

Más allá de este final retórico, las propuestas reiteran viejos postulados y contradicciones presentes en las músicas “nacionales”, tensionadas entre sustrato local –en muchos casos de origen euroculto, por lo demás– y técnicas compositivas “extranjeras”. Resuenan aquí conocidas formulaciones de Alberto Williams expresadas unos años antes: el “no sé qué irreductible” remite al “perfume” o la “atmósfera” que el compositor debe destilar de las músicas folklóricas; lo nacional y lo europeo, por su parte, responde a la conjunción que propuso entre la inspiración suscitada por los payadores de Juárez y las técnicas compositivas francesas. Estas ideas vertebran tempranamente las decisiones musicales concretas de Williams desde fines del siglo XIX. Se conceptualizan en textos publicados en su revista *La Quena* en los años ‘30, que el autor recopilara luego en la edición de sus obras completas (Williams 1951b y c). El planteo de Luis Juan Guerrero de una palingenesia americana presenta vasos comunicantes con este tópico. Al estudiar las continuidades e intertextos entre *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*, Guerrero afirma:

[En la novela de Güiraldes] podríamos esquematizar esta doble referencia –París y la Pampa, la técnica literaria de los cenáculos de Montmartre y el habla de los gauchos, el viento cosmopolita y el sabor inconfundible del terruño– como una contienda entre la composición y la exposición de la obra [aunque] cada uno de los elementos del relato y hasta cada

¹⁰ Si bien por una parte el término no puede dejar de relacionarse con el discurso final de Perón en el congreso mendocino, remite a otras dimensiones de mayor alcance en el pensamiento filosófico, como la tensión dialéctica entre individuo y comunidad en la que tiene lugar el hecho estético para Guerrero. Véase Cangi 2014; García 2009. Cangi desarrolla, en su escrito un análisis de “Escenas de la vida estética”, una de las ponencias de Guerrero en el Congreso de Filosofía.

¹¹ Hasta aquí los datos biográficos provienen de García Muñoz 1999.

una de las metáforas son una síntesis [...] que termina por imponer su propia fisonomía. (Guerrero 1956a: 405)

Esta dicotomía es persistente en los tiempos largos de la reflexión musical argentina del área culta. Planteada en términos de dualismo entre culturas originarias y aportes inmigratorios, en un registro menos optimista, volvemos a encontrarla en el diagnóstico de una tensa, “quizás imposible síntesis entre Europa y América, [que] involucra a todo y a todos” formulada por Mariano Etkin en los años ‘80 (Etkin 1984: 13).¹²

Una diferencia considerable del planteo de García Acevedo con respecto al primer nacionalismo musical argentino es el reconocimiento de la necesidad de un estudio científico y sistemático de los materiales folklóricos, que el autor valora en los trabajos recientes de Isabel Aretz, inspirados en su maestro Carlos Vega y su teoría del descenso de los bienes culturales derivada del difusionismo germánico, investigaciones a través de las cuales se superaría “la ignara y dañosa indiferencia de varias generaciones” y su consecuente “descaracterización de la nacionalidad” (García Acevedo 1946a: snp [3]).

El texto presentado en el Congreso es solidario con las ideas expresadas previamente, colocadas ahora en un plano más general y con una mayor problematización de sus supuestos. Comienza con un deslinde de competencias disciplinarias. Señala las diferencias entre musicología y “ciencia de la cultura” –la que correspondería aproximadamente, agreguemos, a la actual antropología de la música– y subraya la especificidad de la estética ante hechos musicales de distinto origen y profundidad histórica: “frente al primitivo como ante

¹²Abordamos este punto en Corrado 1995.

el despliegue del drama lírico wagneriano ha de asumir idéntica perspectiva una estética musical *sensu strictu*” (García Acevedo 1950: 1462).

Podrían organizarse las ideas expuestas en su ponencia en dos núcleos centrales. Por un lado, la atención acordada a los aspectos estructurales, autónomos de la música sintoniza con consideraciones en el mismo sentido sostenidas por Guerrero. Así, García Acevedo asevera que “la música deviene un lenguaje cuyos pensamientos se articulan mediante leyes autónomas que condicionan por sí mismas su inteligibilidad. Quienes no comprenden el lenguaje musical, les suena como un habla desconocida, porque los *pensamientos musicales*, diferentes de los conceptuales del habla, no se *organizan* en su percepción, no captan así las *formas*, y tienen vivencias confusas y caóticas” (García Acevedo 1950: 1463, énfasis original). La comprensión musical se encuentra a su vez íntimamente ligada a los procesos históricos: “La temporalidad histórica ha concretado, en lenguajes musicales muy diversos, logros expresivos contradictorios”, y es tarea de la estética “penetra[r] en el mundo singular e irreversible advenido al hombre en épocas determinadas y que condiciona mediante la conjugación de factores formales y materiales, las posibilidades de su proyección artística” (García Acevedo 1950: 1463).

Por otro, emite un diagnóstico sobre la situación del compositor contemporáneo en relación con los materiales y con su entorno, acechado por “el perfil cosmopolita de la urbe contemporánea”, con un lenguaje musical “en babélico conglomerado”¹³ y el riesgo de que su obra se resuelva en un “yerto y vacío cascarón académico, armazón

¹³ Esta percepción de las urbes como peligro para las esencias nacionales remite, incluso en el vocabulario empleado, al influyente pensamiento de Ricardo Rojas, que repercutieron en la producción musical, según lo estudiáramos en Corrado 2013.

de fórmulas carentes de significación viva” (García Acevedo, 1950: 1464). La pérdida de contacto con “el canto socialmente vivo” y no tener “a mano la materia artística” consolidada, debe buscarla –inferimos, ya que no se explicita– mediante el trabajo de investigación y reflexión invocado en los artículos de *Balcón*, pues “al músico ya no le basta ser músico, sino debe ser filósofo y etnógrafo a la vez”. En esa tarea se reencontraría con elementos y formas musicales antiguas que perviven en “núcleos humanos al margen de las contingencias contemporáneas” (García Acevedo, 1950: 1464). Asegura que en Argentina “se estratifican así formas sucesivamente recibidas de fuera y actualizadas en nuestro medio en función de los requerimientos de la comunidad. Sobre ella gravitan [sic] el flujo de las modas que pugnan por anegarla, pero sólo prosperan las nuevas formas en base a la reiteración del estímulo y a una tácita similitud con las que ya anteriormente la han impregnado. Así la comunidad no admite ni asimila sino aquello que como en esquema encuentra prefigurado en su espíritu” (García Acevedo, 1950: 1464). Jerarquiza así la precedencia de una estructura contenedora, de un sustrato –¿esencial o como sedimento histórico?– en tanto condición que legitime o legalice la consistencia de las nuevas producciones, su radicación en la densidad de la cultura. En este sentido, habría vasos comunicantes entre esta postulación y las ideas de Guerrero analizadas por Ricardo Ibarlucía, referidas al anclaje del arte en “pre-sentimientos” individuales y colectivos que “pre-figuran” nuevos horizontes posibles (Ibarlucía 2022). Aunque García Acevedo admite la imposibilidad de “instaurar las características concretas de la comunidad”, confía no obstante en el músico que, ante ese patrimonio recibido:

[...] recrea sus formas y llega a sentirlo de hecho como canto interior, plasma para sí en cada uno de sus actos de creación una existencia auténtica valorada en la medida en que ha sa-

bido integrar cuanto hay de germinativo y potencial en las incipientes formas populares. Ingresas así en una verdadera comunidad de espíritus que no le ha de proporcionar seguridad alguna, sino incitaciones de alerta combativo, pues a cada instante se ha de hallar amenazado por la caída en la fórmula, en la cosidad más exterior de la música. (García Acevedo, 1950: 1464-1465)¹⁴

Esa firme restricción preceptiva se ve sin embargo relativizada en el párrafo final, de tono integrador y ecuménico: “Esencialmente responsable, el artista argentino advierte al indio, al gaucho, al músico urbano, al universitario, al filósofo, y dueño de su destino alienta bajo todos estos perfiles y encarnaciones a la vez” (García Acevedo 1950: 1465).

La solitaria presencia del joven García Acevedo en el área de la estética musical plantea la ineludible pregunta por la ausencia de otros estudiosos de la disciplina activos en la época, como Daniel Devoto y, más específicamente, Leopoldo Hurtado. También graduado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Hurtado contaba desde la década de 1930 con una significativa producción teórica sobre problemas de estética de la música, dedicada especialmente a la produc-

¹⁴ Habría que pensar si este riesgo se relaciona con la crítica de Guerrero al “espíritu objetivo”, mencionado previamente, que prevalece en la obra de arte despojada de su lazo con la tradición. Así, en el plano socio-histórico, “*la verdad que hoy acontece decisivamente, es que las obras de arte en general [...] se constituyen como tales en un proceso de ‘reificación’ o ‘cosificación’*” (Guerrero 1950c: 1470, énfasis original), gestionado por el régimen económico, la industria y los medios. García Acevedo no se asoma, sin embargo, a esta dimensión de la industria cultural teorizada por Guerrero, cercanas a las reflexiones contemporáneas de los filósofos de la Escuela de Frankfurt, con la cual estableció contactos estudiados en García 2009, entre otros.

ción contemporánea, dada a conocer en prestigiosas revistas culturales¹⁵ y en libros. Un recuento mínimo de sus trabajos anteriores al Congreso de Filosofía incluiría los sustantivos estudios sobre el concepto de objetividad y sobre las relaciones espacio-tiempo en el arte contemporáneo publicados en *Cursos y Conferencias*, los libros *La música contemporánea y sus problemas*, *Estética de la música contemporánea* y *Espacio y tiempo en el arte actual*, así como intervenciones en discusiones candentes como la pertinencia de la atonalidad o la crítica al uso de recursos folklóricos en obras académicas. En 1949 era sin duda la figura más sólida y relevante de la estética de la música en el país, posición que seguiría consolidándose dos años después con la publicación de su *Introducción a la estética de la música* y, en 1953, de los ensayos que integran *Realidad de la música*. A pesar de estos antecedentes, no participó del congreso mendocino.

¹⁵ Las publicaciones argentinas en las cuales colaboró, desde 1925 y hasta la fecha del congreso fueron, entre otras, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Correo Literario*, *Latitud*, *Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *Expresión*, *Sur*, ... *antinazi*, *Davar*, *Revista de Arte*, *Compás*, *Ser*, *Fonos* y *Megáfono* (2ª. época). En algunas se desempeñó además como director: *Boletín de Graduados de Filosofía y Letras*, *Pauta y Mensaje Semanal del Disco*. Como se ve, sus contribuciones se dirigían simultáneamente tanto a órganos por los que circulaban las polémicas vanguardísticas como a revistas literarias e intelectuales de formato más “clásico”; también a distintos segmentos del periodismo musical, campo en el cual tuvo además una destacada actuación como crítico musical de *La Prensa* hasta su expropiación por el peronismo en 1951. Escribió asimismo en *La Revue Musicale* y en la *Revista Musical Chilena*. Tradujo las *Nuevas crónicas de mi vida* de Stravinsky (*Sur*, 1936), y más tarde la *Historia crítica de la estética moderna* del Conde de Listowel (Losada, 1954) e *Introducción a Juan Sebastián Bach: ensayo de estética musical* de Boris de Schloezer (Eudeba, 1961). Su familiaridad con las corrientes fenomenológicas le facilitaron prologar y traducir *Estética y creación musical* de Gisèle Brelet (Hachette, 1957).

Algunos de sus organizadores manifestaron que existió “una propaganda de mala ley llevada a cabo contra el Congreso, desde el exterior, por elementos sectarios y contrarios a nuestro gobierno” (Derisi 1949: 169) lo que provocó la negativa a participar de un conjunto de pensadores extranjeros. Un resumen de la situación concluye en que “para los numerosos intelectuales contrarios al oficialismo, el congreso era un encuentro de propaganda peronista y cooptación ideológica” (Ruvituso 2015: 167), por lo cual filósofos argentinos antiperonistas, varios expulsados de la universidad por las intervenciones de 1946, se opusieron y difundieron su decisión a través de sus redes académicas internacionales. Hurtado formaba parte de esa intelectualidad antiperonista de distintos horizontes ideológicos, pertenencia que se manifestó desde los inicios del movimiento mediante la firma de documentos públicos,¹⁶ los vínculos solidarios con colegas del mismo campo,¹⁷ el fustigamiento de las políticas culturales y la

¹⁶ Uno de los más significativos fue el mensaje de intelectuales argentinos a la Conferencia de San Francisco de 1945 oponiéndose al ingreso de la España franquista a la ONU, al que Hurtado adhirió junto a un calificado colectivo de políticos, escritores y artistas. Algunos de los firmantes fueron Jorge Luis Borges, Emilio Basaldúa, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Ezequiel Martínez Estrada, Américo Ghioldi, Alberto Gerchunoff, Alicia Moreau de Justo, María Rosa Oliver, José Bianco, Samuel Eichelbaum, Alfredo González Garaño, Julio Payró, Ulises Petit de Murat, Pablo Rojas Paz, León Klimovsky (*España Republicana*, 16-VI-1945: 3). Luego, a fines de 1945, ya en plena campaña electoral, integraría el conjunto de intelectuales que dirigieron a la Comisión Interpartidaria de Unidad un “programa de acción democrática” con propuestas de reformas de orden político, social, cultural e internacional. Lo firmaron, entre otros, Alberto Ginastera, Isidro Maiztegui, Antonio Berni, Francisco Romero, Carlos Giambiagi, Lucio Fontana, Raúl Soldi, Horacio Coppola, Emilio Pettorutti y Ernesto Sábato, según informa el periódico del Partido Comunista *La Hora* (28-IX-1945: 6). Compartió con un colectivo de unos 90 escritores una declaración de adhesión a la Unión Democrática en el periodo preelectoral de 1946, publicada en *La Prensa*, 1-II-1946, parcialmente reproducida en Viñas, 2007: 27-29.

¹⁷ De lo que da cuenta la correspondencia con figuras como Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Romero, Héctor Agosti, Córdoba Iturburu, Roberto Giusti,

participación activa en el mundo editorial opositor. Aun sin contar con mayor evidencia documental y con todos los inconvenientes de las consideraciones contrafácticas, ante estos antecedentes es verosímil conjeturar entonces que Leopoldo Hurtado no fue invitado al congreso o que, de haberlo sido, se habría negado a intervenir.

REFERENCIAS

- AA. VV. (1984), *Segundas jornadas nacionales de música del siglo XX* (Córdoba: Ministerio de Cultura y Educación, Subsecretaría de Cultura, Dirección de Actividades Artísticas).
- BELLORO, Lucía A. (2017), “El 1er. Congreso Nacional de Filosofía ¿un momento fundacional de las prácticas filosóficas en Argentina?” *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 34: 115-139.
- CABANCHIK, Samuel & BOVERIO, Alejandro (comps.) (2014), *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra* (Buenos Aires: Colihue): 21-43.
- CANGI, Adrián (2014), “Figuraciones de la comunidad en Luis Juan Guerrero”, en Cabanchik & Boverio (2014: 21-43).
- CASARES Rodicio, Emilio *et al.* (1999), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo V: Faura - Guataca (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores).
- CORRADO, Omar (1995), “Am Rand etablierten Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglicher Synthese”, *MusikTexte* (Köln), 60, August: 12-16.
- ____ (2012), “Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo”, en Ramos López (2012: 301-316).
- ____ (2013), “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)”, *Música e Investigación*, 21: 19-54.
- ____ (2017-2018), “Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de los musicólogos austro-alemanes”, *Música e Investigación*, 25-26: 127-158.
- ____ (2018), “Sonografía de la pampa. Las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo”, *Revista Argentina de Musicología*, 19: 105-141.
- DAVID, Guillermo (2004), *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto).
- DERISI, Octavio (1949), “Primer Congreso Nacional de Filosofía”, *Sapientia. Revista tomista de filosofía*, 12, 2: 168-179.
- ETKIN, Mariano (1984), “Aquí y ahora”, en AA. VV. (1984: 13-15).
- GARCÍA, Luis Ignacio (2009), “Entretelones de una ‘estética operatoria’. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin”, *Prismas*, 13: 89-113.
- GARCÍA ACEVEDO, Mario (1946a), “La música folklórica”, *Balcón*, 11, 16-VIII: snp [3].
- ____ (1946b), “Perfiles de la música argentina”, *Balcón*, 21, 25-X: snp [6].
- ____ (1950), “Estética musical y comunidad argentina”, en Guerrero (1950a: III, 1460-1465).
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1999), “García Acevedo, Mario”, en Casares Rodicio *et al.* (1999: 419-420).
- GUERRERO, Luis Juan (ed.) (1950a), *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, en tres tomos (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo).
- ____ (1950b), “Escenas de la vida estética”, en Guerrero (1950a: I, 221-241).
- ____ (1950c), “Torso de la vida estética actual”, en Guerrero (1950a: III, 1466-1474).
- ____ ([1954] 1956). *Qué es la belleza*. (Buenos Aires: Editorial Columba).

Eduardo González Lanuza, Leónidas Barletta, Jorge Romero Brest, Daniel Devoto, Lino E. Spilimbergo, entre tantos otros, a la que tuvimos acceso gracias a la cordial e inestimable generosidad de Mora Hurtado. Mantuvo una relación estrecha y permanente con compositores como los hermanos Castro y con Juan Carlos Paz, a quien reemplazó en la sección musical del semanario ... *antinazi* a fines de 1945 (*La silurante musicale*, 52, febrero 1946: 13).

- ____ (1956a), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol. I, *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* (Buenos Aires: Losada). [Reedición: 2008].
- ____ (1956b), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol. II, *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas* (Buenos Aires: Losada).
- ____ (1967), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol. III, *Promoción y requerimiento de las potencias artísticas*, edición póstuma al cuidado de Ofelia Ravaschino de Vázquez (Buenos Aires: Losada).
- ____ (2008). *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Las cuarenta / Biblioteca Nacional de la República Argentina / UNSAM). [Primera edición: 1956a]
- ____ (2015), “Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales”, estudio preliminar, edición, notas y apéndice por Ricardo Ibarlucía, *Eadem Utraque Europa*, 11, 16: 151-219. [Edición original: *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, XVIII, 9, 1934].
- IBARLUCÍA, Ricardo (2008), “Luis Juan Guerrero. El filósofo ignorado”, en Guerrero (2008: 9-93).
- ____ (2015), “Estudio preliminar, edición, notas y apéndice” en Guerrero (2015: 151-176).
- ____ (2022), “Autonomía y funcionalidad del arte en *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero”, en Muñoz & Contardi (2022: 19-36).
- KLAPPENBACH, Hugo (2000), “Filosofía y política en el Primer Congreso Argentino de Filosofía”, *Fundamentos en Humanidades*, I, 1: 22-38.
- LEUCHTER, Erwin (1946), *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente* (Buenos Aires: Ricordi Americana).
- MUÑOZ, Marisa & CONTARDI, Aldana (comps.) (2022), *Filosofía argentina a mediados del siglo XX: figuras, temas y perspectivas* (Buenos Aires: Prometeo).
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (ed.) (2012), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño, España: Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones).
- RUVITUSO, Clara (2015), *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert)
- VÁZQUEZ, Santiago H. (2018), “Debates en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (Argentina, 1949): a propósito de la compatibilidad entre existencialismo y teísmo”, *Universum*, 33, 2: 235-264.
- VIÑAS, David (dir.) (2007), *Literatura argentina siglo XX*, vol. 4: “El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras”, compilado por Guillermo Korn (Buenos Aires: Paradiso y Fundación Crónica General).
- WILLIAMS, Alberto (1951a), *Obras completas. Tomo 4: Estética, Crítica y Biografía* (Buenos Aires: La Quena).
- ____ (1951b), “Orientaciones de la música argentina”, en Williams (1951a: 110-113).
- ____ (1951c), “Orígenes del arte musical argentino”, en Williams (1951a: 15-19).