

**Calibrando el foco: lógicas de consagración
pianística desde las trayectorias de astros
latinoamericanos del siglo XX**

*Calibrating the focus: Pianistic consecration
from the trajectories of Latin American
stars of the 20th century*

Guido Sciurano

DOI 10.15517/es.v82i2.53544



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Calibrando el foco: lógicas de consagración pianística desde las trayectorias de astros latinoamericanos del siglo XX

Calibrating the focus: Pianistic consecration from the trajectories of Latin American stars of the 20th century

Guido Sciarano¹

Centro de Investigaciones Sociales, CONICET

Instituto de Desarrollo Económico y Social, Universidad Nacional de Tres de Febrero
Buenos Aires, Argentina

Recibido: 11 de julio de 2022

Aprobado: 24 de octubre de 2022

Resumen

Los circuitos de producción, circulación y consumo que dinamizan el mercado de la música clásica se ubican principalmente en Europa y Norteamérica. A pesar de las desigualdades que imprime el lugar de nacimiento en la probabilidad de convertirse en un concertista internacional, América Latina ha sido, durante el siglo XX, una pródiga cantera de pianistas internacionalmente reconocidos. Las múltiples asimetrías de acceso al mercado de la música clásica no han impedido la consagración internacional de figuras tan rutilantes como Teresa Carreño, Claudio Arrau, Martha Argerich, Bruno Gelber y Daniel Barenboim. En este artículo, se propone describir las lógicas de consagración pianística internacional desde el prisma que ofrecen las trayectorias de estos artistas latinoamericanos, bajo el supuesto de

¹ Becario doctoral en el Centro de Investigaciones Sociales (CIS) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CIS-CONICET) y el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Licenciado en Ciencia Política y Gobierno por la Universidad Torcuato Di Tella y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento. ORCID: 0000-0002-0781-7887. Correo electrónico: sciurano@gmail.com

que, al descentrar la mirada (que tradicionalmente contempla los grandes centros desde sí mismos), resulta posible iluminar estas lógicas de carrera y sus transformaciones durante el siglo pasado de un modo diferente y aun así productivo.

Palabras clave: música clásica; carrera; historia del arte; artes escénicas; concertista de piano

Abstract

The circuits of production, circulation and consumption that drive the classical music market are located mainly in Europe and North America. Despite the inequalities that place of birth imprints on the probability of becoming an international soloist, Latin America has been, during the 20th century, a prodigious pool of internationally recognized pianists. The multiple asymmetries in access to the classical music market have not prevented the international consecration of such brilliant figures, such as Teresa Carreño, Claudio Arrau, Martha Argerich, Bruno Gelber and Daniel Barenboim. This article proposes to describe the logics of international piano consecration from the prism offered by the trajectories of these Latin American artists, under the assumption that, by decentering the gaze (which traditionally contemplates the great centers from themselves), it is possible to illuminate these career logics and their transformations during the last century in a different and still productive way.

Keywords: classical music; career; art history; performing arts; piano soloist

Introducción

El ámbito profesional de los grandes concertistas de piano ha sido siempre el norte global. Es bien sabido que los circuitos de producción, circulación y consumo que dinamizan el mercado de la música clásica se ubican principalmente en Europa y Norteamérica, concentrándose en un puñado de países. Quienes integran el panteón de los pianistas canónicos de la historia, sin embargo, no necesariamente son europeos o norteamericanos. Frente a una perspectiva que enmarca los análisis de la consagración en las instituciones y procesos sociohistóricos de los países centrales, resulta posible plantear una alternativa enfocada en las trayectorias de los propios músicos, una alternativa que permita descentrar la dimensión espacial.

A pesar de las desigualdades que imprime el lugar de nacimiento en la probabilidad de convertirse en concertista, América Latina ha sabido consolidarse durante el siglo XX como una pródiga cantera de pianistas internacionalmente reconocidos. Tal es así que las múltiples asimetrías de acceso al mercado de la música clásica no han impedido la consagración internacional de figuras tan rutilantes como Teresa Carreño, Claudio Arrau, Martha Argerich, Bruno Gelber o Daniel Barenboim. Ante este escenario, es posible formular algunas preguntas. En primer lugar, ¿fueron similares las estrategias y procesos consagradorios de estos músicos con respecto a aquellos colegas europeos y norteamericanos? ¿Existen rasgos comunes que caractericen las trayectorias latinoamericanas exitosas? ¿Pueden estas trayectorias notables ofrecer una lectura a contrapelo o iluminar aspectos menos visitados del fenómeno de la consagración artística internacional?

Este artículo propone describir y analizar las lógicas de consagración pianística – que se despliegan en el norte global – sin desatender las trayectorias de estos artistas latinoamericanos, bajo el supuesto de que, al descentrar la mirada (que tradicionalmente contempla los grandes centros desde sí mismos), resulta posible iluminar estas lógicas de carrera y sus transformaciones durante el siglo pasado de un modo diferente y aun así productivo. El enfoque adoptado implica no replegar la periferia sobre sí misma y considerarla de manera aislada, sino arrastrarla hacia el centro y ver sus imbricaciones. Recupero la noción de Elizabeth Jelin (2009), según la cual la “localidad” y lo “local” – en este caso al igual que en otros – no es lo que quedó fuera del centro, sino un pedazo de un mundo interrelacionado. Así, propone

Conceptualizar lo “local” no en contraste con lo “global” o lo “macro” sino como un “centro descentrado” desde el cual se puede mirar el resto del mundo, una base desde la cual se pueden establecer o romper (también criticar, desear, formar y

transformar) redes y conexiones con otros lugares, otras gentes y otras instituciones. Desde este centro descentrado, la historia de Norte global no es la de un lugar sino la de flujos y redes, de personas y de vínculos políticos e institucionales, de intereses económicos y de lazos personales y familiares (p. 75).

A continuación, se analizan las lógicas y estrategias de consagración pianística y sus transformaciones a lo largo del siglo XX, considerando aquellos rasgos del fenómeno que cobran relieve a la luz de las trayectorias de los pianistas canónicos latinoamericanos. Indagar sobre una historicidad de larga duración permitirá complementar enfoques tradicionales en los estudios sociales del arte, tales como el estructural constructivismo bourdieano (Bourdieu, 2006) y el interaccionismo de la segunda Escuela de Chicago (Becker, 2008), al recuperar el valor de circunstancias contingentes en los procesos de carreras individuales y las transformaciones de las lógicas profesionales.

Cabe señalar que no es una historia de los pianistas consagrados de origen latinoamericano, sino más bien un ensayo de sociología histórica sobre la consagración pianística internacional que se nutre de algunas preguntas formuladas con base en la experiencia de estos músicos. El artículo se encuentra organizado en cuatro secciones: la primera presenta la operacionalización del estatus de pianista canónico/consagrado; la segunda aborda aspectos sociodemográficos de la población de pianistas canónicos del siglo XX (quiénes son, de dónde vienen y cómo son sus carreras); la tercera presenta algunas tensiones y controversias que emanan del concepto de consagración; y la última reseña las principales formas de consagración y sus transformaciones a lo largo del siglo XX.

La consagración: grabar con, tocar en, tocar con

La lectura de biografías y la revisión de documentales, así como el trabajo de investigación etnográfico de siete años con pianistas entre 18 y 90 años, nacidos en América del Sur, América del Norte, Europa y Asia, permiten identificar un criterio de consagración que atraviesa el mundo de los concertistas². El criterio, construido a partir de la investigación etnográfica e histórica, consiste en tocar en determinados teatros, ser solista con orquestas bien reputadas y grabar álbumes con un puñado de empresas discográficas.

² Esta investigación se ha llevado adelante entre el 2015 y 2022 con becas del Ministerio de Educación, la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (MINCyT) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina.

Un aporte insoslayable para dar cuenta del amplio nivel de consenso alrededor de esta noción demarcada y restrictiva de consagración es el trabajo sociológico de Izabela Wagner (2015) sobre la formación y trayectorias de violinistas solistas. La autora describe cómo estos músicos se desarrollan desde la infancia en un mundo cuya socialización delinea los contornos de una serie de expectativas. Si bien solo se consagró un sujeto de los más de cien que tomó en su estudio, pudo corroborar que sobre todos operó una expectativa de carrera basada en las historias de las grandes figuras del campo. Es allí, en la intersección entre la historia de los pianistas canónicos, la historia de las instituciones que rodearon y enmarcaron sus carreras y las experiencias de los aspirantes, que cristaliza una noción única y precisa de consagración. Es en esa intersección que se define el horizonte de expectativas, el significado del éxito y el repertorio de estrategias para alcanzarlo.

Ahora bien, identificar a los pianistas consagrados del siglo XX para analizar sus trayectorias requiere la operacionalización de algunas variables y estrategias metodológicas. En primer lugar, serán considerados aquellos pianistas nacidos entre 1860 y 1995. Para definir el corpus de músicos, se ha optado por la combinación de dos criterios: uno de reputación y otro que retoma el criterio nativo de consagración (tocar en, tocar junto a y grabar con).

En julio de 1999, la compañía *Philips Records* lanzó al mercado una colección de 200 CDs organizada en cien volúmenes que incluía la participación de 72 pianistas de renombre internacional. Este producto recibió el nombre de *Great Pianists of the 20th Century* y, al presentarse como retrato musical de los pianistas canónicos de la era de las grabaciones, puso en un mismo corpus registros de las discográficas más jerarquizadas del mercado de la música clásica. De este corpus de músicos, se toman 68 pianistas para integrar la población de canónicos/consagrados. Por cuestiones metodológicas, se excluyó a cuatro pianistas que venían presentados en pares y ocupaban un volumen por pareja que incluía música de piano a cuatro manos, dos pianos y dos pianos con orquesta. El motivo de tal exclusión es que, para el muestreo de pianistas consagrados, interesa comprender las condiciones sociales y musicales de quienes alcanzaron la máxima jerarquía en términos individuales.

Dado que la colección contiene músicos nacidos entre 1860 y 1971, y que no incluye pianistas de envergadura dentro del propio período que abarca – ya sea porque alcanzaron el pináculo de la jerarquía en su madurez o porque factores geopolíticos determinaron su anonimato hasta años más tarde –, se avanzó en una operacionalización del concepto de “pianista consagrado” a partir de los criterios identificados en el campo (tocar en, tocar con y grabar para). Así, se pudo ampliar los años abarcados para el análisis y enriquecer el corpus

con pianistas prominentes que pudieran haber quedado excluidos de la colección por los motivos ya señalados. Los criterios de consagración, siguiendo los datos obtenidos del trabajo etnográfico de siete años y el análisis histórico, fueron operacionalizados del siguiente modo:

- Haber tocado en las siguientes salas de concierto: *Philharmonie* de Berlín, *Philharmonie* de París (antes Salle Playel), *Tchaikovsky Concert Hall* de Moscú, *Real Concertgebouw* de Amsterdam, *Royal Albert Hall* de Londres y el *Carnegie Hall* de Nueva York.
- Haber tocado con al menos cuatro de las siguientes orquestas: Sinfónica de Viena, Sinfónica de Chicago, Sinfónica de Londres, Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Nueva York, Nacional de Rusia y del *Concertgebouw* de Amsterdam.
- Haber grabado al menos tres álbumes con alguna de las siguientes empresas discográficas (dos si el pianista nació después de 1985): *Deutsche Grammophon Records*, *Columbia Records*, *Sony Classical*, *EMI Classics*, *Philips Records*, *RCA Records* y *DECCA Records*.

El resultado de aplicar el segundo criterio fue la incorporación al corpus de aquellos pianistas nacidos en el rango de años abarcado por la colección, que cumplieron con las tres condiciones, y los pianistas nacidos entre 1972 y 1995, que cumplieron dos de las tres condiciones. Finalmente, es oportuno señalar que, si bien la población de 102 pianistas resultante se obtuvo a partir de dos criterios diferentes, ambos son compatibles. Se tomó como *golden standard* el criterio nativo de consagración y se procedió a calcular el coeficiente Kappa de Cohen sobre el subconjunto poblacional comparable del catálogo de *Philips*, cuyo resultado fue mayor a 0,8. Si se tiene como parámetro la escala Landis-Koch, este dato indica un grado de acuerdo o concordancia “muy bueno” entre ambos criterios.

Cabe señalar que, dentro de los testimonios y documentos analizados para operacionalizar el criterio de consagración, no aparecieron orquestas ni salas de conciertos latinoamericanas. De hecho, muchos de los pianistas canónicos y consagrados no emprendieron giras por esta región del mundo o solo lo hicieron ante la necesidad económica en sus años de juventud. Lejos de ser una situación que atañe exclusivamente a América Latina, la gravitación de países africanos y de Oceanía corrió la misma suerte.

El fenómeno podría deberse a la distancia que separa el Sur Global del centro del ámbito concertístico internacional. Históricamente, en Europa se ha concentrado – en un territorio relativamente pequeño – gran cantidad de ciudades con teatros para albergar conciertos y recitales de música académica, lo cual favorecía la factibilidad y rentabilidad de

las giras. Posteriormente, los efectos económicos y socioculturales de la guerra convirtieron a Estados Unidos en un lugar atractivo para músicos de alto nivel, que podían sostener sus carreras de manera íntegra con giras nacionales. Si bien las condiciones socioeconómicas en América Latina experimentaron períodos propicios durante el siglo XX, no es menos cierto que la demanda de concertistas se concentraba casi exclusivamente en un puñado de ciudades capitales y que las dificultades logísticas de las giras en el Sur eran notables (Buch, 2016).

Las orquestas de la región se encontraban (y, con alguna excepción, se encuentran hasta hoy) en los márgenes. No fue corriente su participación en giras internacionales, tampoco fueron protagonistas de grabaciones históricas. Los sellos de renombre, evidente en los criterios de consagración, son europeos y norteamericanos y contratan ensambles del Norte global. En suma, América Latina no ha sido una región conveniente para el desarrollo de una carrera pianística internacional, tanto por los bajos niveles de proyección que habilitaba como por su nivel de demanda.

El perfil sociodemográfico del éxito

El perfil sociodemográfico de los pianistas canónicos presentado en esta sección pretende proporcionar indicios útiles sobre las condiciones y atributos que maximizan la probabilidad de éxito en este ámbito. El tipo de análisis propuesto se apoya en la definición de segregación a partir de la estadística: cuando la distribución de algún atributo del individuo por escalafón difiere de lo que se observaría si operara una asignación azarosa de personas a esas categorías, entonces existe segregación. Asimismo, si la segregación constituye una desviación de la distribución de oportunidades, la discriminación que el atributo o sus consecuencias genere produce una desviación, y todos los países occidentales tienen una jerarquía de poder articulada en torno a una serie de atributos – llámese clase, etnia, raza, género, etcétera (Becker, 2014).

La Tabla 1 muestra la cantidad de pianistas canónicos nacidos en cada década. Los 102 pianistas que integran el corpus son oriundos de 29 países. Cada uno de estos países acumula entre el 1 % y el 16,7 % del total de los pianistas canónicos. La composición del panteón por país de nacimiento puede caracterizarse como de concentración dentro de la diversidad, ya que 12 países de América Central y del Sur, Europa y Asia acumulan el 1 %, mientras que hay países que se alzan con el 16,7% del total. La concentración se encuentra en Rusia y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Estados Unidos y cuatro

países de Europa continental, que acumulan más del 50 % de la población que nos ocupa. En las últimas décadas, sin embargo, se observa un aumento significativo de pianistas chinos, japoneses y coreanos.

Tabla 1. Cantidad de pianistas consagrados nacidos por década (Nota: las categorías son excluyentes)

Década de nacimiento	Cantidad de pianistas nacidos
1860	1
1870	4
1880	5
1890	7
1900	7
1910	8
1920	13
1930	8
1940	16
1950	10
1960	4
1970	6
1980	8
1990	5
Total	102

Fuente: Elaboración propia.

En lo que refiere a tendencias, Rusia y la URSS se han mantenido como canteras a lo largo de todo el período, mientras que Estados Unidos ha aumentado su participación con pianistas nacidos a partir de la década de 1940. Otro dato saliente es la explosión de pianistas asiáticos desde la década de 1980, que representaron más del 40 % de los pianistas canónicos nacidos entre 1980 y 1995. Los testimonios de los músicos consagrados

invitan a considerar la confluencia de tres factores en esta evolución, a saber: las tradiciones pedagógicas, la circulación internacional y patrones de radicación de pianistas y pedagogos competentes, y la predisposición al estudio (entendida como herencia cultural).

Tabla 2. Composición de género por periodo

	Masculino	Femenino	Subtotales
Grupos de análisis 1860-1899			
Recuento	14	3	17
Porcentaje dentro de género	16,30 %	18,80 %	16,70 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	82,40 %	17,60 %	100,0 %
Grupos de análisis 1900-1939			
Recuento	33	3	36
Porcentaje dentro de género	38,40 %	18,80 %	35,30 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	91,70 %	8,30 %	100,0 %
Grupos de análisis 1940-1979			
Recuento	30	6	36
Porcentaje dentro de género	34,90 %	37,50 %	35,30 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	83,30 %	16,70 %	100,0 %
Grupos de análisis 1980-1999			
Recuento	9	4	13
Porcentaje dentro de género	10,50 %	25,0 %	12,70 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	69,20 %	30,80 %	100,0 %
Totales			
Recuento	86	16	102
Porcentaje dentro de género	84,30 %	15,70 %	100,0 %
Porcentaje dentro de grupos de análisis	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Fuente: Elaboración propia.

Puede observarse en la Tabla 2 que el total de las consagradas no supera el 16 % de la población de pianistas canónicos de la historia y que, incluso entre las y los músicos nacidos a partir de 1980, los hombres ocupan tres de cada cuatro lugares del pináculo

pianístico. Las desigualdades de género resultan paradójicas si tenemos en cuenta que la consagración se disputa, principalmente, en los países del Norte global que exhiben mejores indicadores en materia de igualdad.

Aquí se abre una interrogante: ¿la desigualdad es producto de la segregación o de la discriminación? Si fuera producto de la segregación, ello significaría la existencia de diferencias entre las habilidades – innatas o adquiridas – de varones y mujeres para desempeñarse como concertistas. Si nos encontráramos, en cambio, frente a una desigualdad producida por la discriminación de las mujeres, esto implicaría que ocupan un lugar subordinado aun contando con competencias equivalentes a las de los varones para desarrollarse como concertistas.

A partir de la consideración de los aportes de la literatura sobre desigualdades de género en el ámbito artístico en general (Miller, 2016), resulta posible identificar al menos tres mecanismos convergentes que, en el ámbito pianístico, imprimen en el género un diferencial jerarquizado. Estos son la concepción generalizada y dominante en el mundo artístico que asocia el genio creativo a lo masculino; los sesgos en los mecanismos de evaluación que tienden a favorecer a los hombres; y la organización de la carrera pianística, que resulta difícil de conciliar con los roles de género tradicionalmente asociados con las mujeres. Asimismo, estos mecanismos se encuentran entrelazados.

Nacidos en Buenos Aires en la década de 1940, Martha Argerich y Daniel Barenboim prosiguieron desde muy temprano estudios en el exterior. El segundo devino pianista canónico y director de orquesta consagrado. También ha sabido estar en la batuta de las orquestas más importantes del mundo. Argerich también inició sus estudios de dirección orquestal. Lo hizo en la capital austríaca cuando tenía alrededor de 15 años. Aún queda registro de testimonios que retratan su incomodidad al ser la única estudiante mujer en un curso con un maestro que la trataba de modo diferente a sus compañeros, al punto de abandonar el espacio (Bellamy, 2011). En el juego de las diferencias, es de notarse que Barenboim pudo consolidar una carrera pianística sin medirse en concursos internacionales, mientras que el lanzamiento definitivo de la carrera de Argerich se dio recién hacia 1965, tras haber sido campeona en los tres grandes concursos europeos en los que había participado desde 1957. También ha de notarse que vivió la transición entre los concursos por género y los unisex, pues fue ganadora en categoría mujeres y en categoría única.

El género es solo una de las categorías significativas para el estudio que pueden extraerse del análisis estadístico de la población de pianistas canónicos. Otro ejemplo es la edad de acercamiento al instrumento, respecto al cual las resonantes declaraciones del compositor e intelectual húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) resultan una elocuente metáfora pues, al preguntársele sobre la edad ideal para que un niño comenzara su educación musical, sostuvo, no sin algo de ironía: “Nueve meses antes de nacer” (Kodály, citado por Cala Guerrero, 2014, p. 9). Varios años más tarde, en una de sus últimas entrevistas, propuso una corrección a esa declaración de juventud: “En realidad, debería haber dicho ‘nueve meses antes del nacimiento de la madre’” (Kodály, citado por Cala Guerrero, 2014, p. 9). Más allá de lo picaresco que pueda haber tras esas declaraciones, los datos de la población de pianistas canónicos ponen en evidencia que la precocidad es una dimensión fundamental; condición necesaria, pero no suficiente. Asimismo, al prestar atención a la declaración de Kodály, salta a la vista otra dimensión correlacionada con la precocidad: el nacimiento y crianza en un ambiente musical, lo que nos lleva directamente a la familia que, es posible afirmar, no solo es una institución que favorece la transferencia de privilegios y riesgos, sino que además son transmisoras de talento musical: el 65 % de los pianistas canónicos nació de una familia de músicos.

La indagación sobre la cuestión de las familias es fundamental y la complejidad de los procesos, lejos de agotarse en la distinción familia musical-familia no musical, encuentra toda una serie de vectores de gran riqueza analítica. El momento histórico, el lugar de nacimiento, el género, la religión y las instituciones que rodean y se relacionan con la familia, entre otras, evidencian una gravitación manifiesta tanto en los datos agregados como en los derroteros biográficos.

Es oportuno señalar que las variables reseñadas, y muchas otras, podrían estar operando en forma conjunta. En términos de la población analizada, el promedio de edad de inicio de los estudios musicales fue alrededor de los cuatro años y medio, y la mayor cantidad de los casos se concentra entre los dos y los seis años.

Cabe señalar que el promedio de edad de las mujeres es menor y los casos se agrupan de forma más compacta. Esto podría indicar, o bien que la exigencia es mayor para las mujeres que para los hombres – motivo por el cual el escenario más competitivo supone que para tener éxito la iniciación debe ser más temprana –, o que las mujeres necesitan más tiempo para alcanzar las habilidades técnicas requeridas para el dominio del instrumento – que podrían leerse en clave de destreza física. En todo caso, estas son solo dos conjeturas a partir de un fenómeno que podría suscitar otras varias.

Pensado desde las trayectorias exitosas de pianistas latinoamericanos, resulta significativo que, a excepción del caso de Argerich, todos los pianistas canónicos nacidos en la región provinieron de familias de músicos. Además, la totalidad de ellos comenzaron sus estudios antes de cumplir los 4 años, en una media más baja que la de pianistas del Norte global. Sin embargo, un dato similar en ambas regiones es que las mujeres que logran alcanzar el estatus de pianistas canónicas comienzan sus estudios musicales sistemáticos, en promedio, dos años antes que los varones, al tiempo que se concentran sobre su media y no presentan casos desviados de más edad. En suma, los datos del corpus ofrecen argumentos de verosimilitud para algunas hipótesis, a saber: que para los pianistas del Sur global es condición necesaria la precocidad en mayor medida que para sus pares del Norte; por otro lado, para las mujeres, tanto en el Norte como en el Sur, resulta imprescindible comenzar antes que sus pares varones.

Una última dimensión de análisis sociodemográfico a considerar en esta sección es la incidencia de los concursos internacionales en las carreras pianísticas. El 51 % de los pianistas consagrados nacidos a partir de 1940 participaron de grandes concursos para impulsar sus carreras³. De estos, el 67 % fueron campeones y más del 90 % ocuparon el podio u obtuvieron menciones especiales. Por esta razón, sumado a la centralidad que tiene el dispositivo en los discursos en torno a la forma de hacer carrera, los concursos deben ser analizados a profundidad. ¿Quiénes son jurados? ¿En qué momento histórico y bajo qué circunstancias se fortalece la correlación entre los ganadores de concursos y la consagración? ¿Cómo se construye su legitimidad? ¿Qué relación mantienen con las empresas discográficas? ¿Existe una correlación entre atributos de los concursantes – sexo, edad, maestro, entre otros – y los resultados obtenidos?

Para el estudio de los concursos (se verá en la última sección), hay dos enfoques que pueden servirnos de guía: el de las redes y el de los escándalos. Para el primero, se toma como modelo la investigación de Pierre-Michel Menger (1983) sobre la escena de la composición académica en Francia, en la que explica que el cambio en la orientación de la música contemporánea francesa hacia las sonoridades estaba ligado a que P. Boulez

³ Los concursos que tomamos para esta categoría son: Concurso Internacional Chopin de Varsovia, Concurso Internacional de Bolzano, Concurso Internacional de Ginebra, Concurso Internacional Tchaikovsky de Moscú, Concurso Internacional Reina Elizabeth de Bélgica y Concurso Internacional Van Cliburn.

manejaba, de una u otra forma, el 80 % del dinero público destinado a la financiación de nuevos compositores. Por el lado de los escándalos, presentes en los concursos pianísticos desde 1980, pueden tomarse como referencia los trabajos de Esteban Buch (2016) sobre la ópera de Schoenberg o el concierto de la Orquesta de París en Buenos Aires durante 1980.

La consagración: tensiones y controversias

Del extenso período en el cual se propone analizar la consagración pianística, ese siglo corto y de extremos, se desprende una tensión tan evidente como inevitable: el tiempo implica cambios, transformaciones, tanto en las condiciones técnico-materiales como en los sistemas de pensamiento, valores predominantes y modos de interpretar la experiencia. Por esto, las variables y dimensiones relevadas, así como los criterios mismos empleados para demarcar la población objetivo del análisis, han sido objeto de disputa en el derrotero del período en cuestión. Sus significados, jerarquías e interrelaciones se han visto transformadas muchas veces de manera dramática al calor de los cambios de época y las propias fuerzas provenientes del vértice del ámbito pianístico.

La lectura del pasado desde criterios contemporáneos no está desprovista de riesgos. Pensar la consagración y el prestigio, a partir de la óptica que nos ofrece el tiempo presente, puede conducir el análisis por caminos sinuosos. Corremos el riesgo de imputar motivaciones equivocadas para explicar el accionar de las y los músicos o de producir descripciones inadecuadas del marco social al interior del cual estas personas desarrollaron sus trayectorias. Sin embargo, no hay que descartar por ello el potencial heurístico del anacronismo, desacople de criterios y sentidos que, si son tratados con el cuidado necesario, puede ayudar a identificar cambios significativos acontecidos durante el período, así como también las fuerzas que los suscitaron y sus respectivos procesos de alumbramiento (Didi-Huberman, 2006).

La opción escogida es, pues, explotar la hendidura entre pasado y presente, y analizar en clave reflexiva continuidades y rupturas semánticas, prácticas y de juicio, sin la presuposición de linealidad. Resultará evidente, al describir los procesos de consagración, que las formas de hacer y de pensar, que en otros planos del mundo social eran fuertemente desacreditadas, se mantenían anquilosadas y no eran objeto de controversias dentro del ámbito pianístico. Un ejemplo en esta dirección es la prevalencia de los estereotipos de género tradicionales, que ha mantenido una fuerte vigencia a pesar de las demandas crecientes de los movimientos de mujeres – movimientos tanto más poderosos en el Norte global, donde

se disputa la consagración – y las transformaciones sociales a nivel macro. El poder de la inercia dentro de este mundo del arte (Becker, 1995) parece tener un rol protagónico sobre la distribución de oportunidades.

En otros casos, por el contrario, la irrupción de condiciones extraordinarias aceleró el tiempo del campo y arrastró al dominio de la historia dispositivos que habían parecido inmunes al cambio o, en otro sentido, los dotó nuevamente de plena vigencia. Dos ejemplos clave vinculados a los criterios de consagración y las condiciones del éxito son el estatus de las grabaciones y de los concursos. La calidad, las características técnicas, el aprecio, el significado y el lugar ocupado por las grabaciones ha variado sustancialmente a lo largo del período analizado. Sirve, a modo ilustrativo, recuperar la definición que ofrece en su diccionario el concertista y poeta Alfred Brendel (2013):

GRABACIÓN: En una entrevista para la BBC, el ornitólogo Ludwig Koch presentó por primera vez un cilindro de cera donde había inmortalizado la ejecución al piano de Johannes Brahms. Por desgracia, todo lo que ha quedado de la Danza húngara n° 1, son crujidos y arañazos. De hecho, la grabación tuvo lugar por iniciativa de un representante de la empresa Edison en casa del doctor Fellingner, amigo de Brahms.

Luego llegaron los pianos que “tocaban por sí solos”, como si los tocara un fantasma: la pianola de Welte-Mignon, los productos de la casa Hupfeld (dea, duophonola y triphonola) o el sistema Ampico. Las teclas y el sonido del piano se ponían en movimiento con ayuda de unos rollos perforados. En algunos de estos pianos podía manipularse adicionalmente el pedal, la dinámica y la velocidad. A la luz de la tecnología actual, resulta difícil entender que las celebridades pianísticas de aquella época se declararan entusiasmadas con los resultados obtenidos.

El gramófono de bocina y el disco se expandieron simultáneamente.

Los años treinta dieron lugar a las grabaciones del Cuarteto Busch y el Cuarteto Kolisch, los artistas del piano Fischer, Cortot y Schnabel, la magia ahora verdaderamente audible de Furtwangler en la obertura del Sueño de una noche de verano. Pero ¿el “progreso técnico” mejoró realmente desde entonces el sonido de las grabaciones de piano? La mayoría de las grabaciones del Cuarteto Busch de esa época han conservado también, en mi opinión, la nitidez y la plasticidad. Donde el desarrollo técnico presenta un progreso indiscutible es en la reproducción orquestal.

Sin embargo, este progreso conduce en ocasiones a valores límites dinámicos: cuando la distancia entre forte y piano va desde el susurro hasta el estruendo, el oyente necesitará un espacio completamente aislado del ruido para disfrutar impunemente de tal fidelidad, a menos que esté dispuesto a ajustar continuamente el volumen, como ocurre por ejemplo cuando escuchamos música en nuestro automóvil.

Los productores discográficos y los ingenieros de sonido son los magos modernos. Pueden dispensar al músico innumerables servicios, incluso poner colores en las mejillas a alguna que otra pálida interpretación; sin embargo, pueden dejarse llevar por el afán de hacer igualmente audible cada voz de la partitura. Al reducir la imagen sonora a una especie de bidimensionalidad consiguen que deseemos regresar a una buena sala de conciertos donde las cuerdas sigan estando situadas por delante de los instrumentos de viento y donde también se respeten las prioridades del director (pp. 57-59).

Esta definición que ofrece Brendel da pie para considerar al menos tres cuestiones centrales en lo que respecta a las grabaciones: las posibilidades y escollos que ofrece el desarrollo técnico de cada época; la paradoja de las grabaciones, que anida en su capacidad o no para representar fielmente aquello que pretende registrar; y la jerarquía que cada momento histórico imprime al dispositivo. Una grabación no solo fija una impresión engañosamente permanente de una determinada interpretación, sino que produce un efecto en cierta medida diferente de aquel generado en conciertos. Esto se debe a que la cada vez mayor sofisticación técnica del estudio ha abierto una creciente brecha entre las producciones “en vivo” y las “grabadas”. En la actualidad, se encuentra vigente un doble criterio: en el Carnegie Hall, deben esperarse notas erróneas e imprecisas; en los discos, la precisión y la claridad son la regla.

Véase, por caso, la relación de Vladimir Horowitz con las grabaciones. Aunque estas no eran en principio especialmente prestigiosas, constituían una fuente de ingresos tan disponible como necesaria para quienes tenían un alto perfil. De hecho, el astro ucraniano supo vivir exclusivamente de sus registros discográficos durante las difíciles temporadas de aversión a los escenarios. La jerarquización máxima de este dispositivo fue alcanzada desde la década de 1960 con la grabación legendaria de las *Variaciones Goldberg* en manos de Glenn Gould (1959), quien se retiró definitivamente de los escenarios y asentó su carrera en los estudios de grabación de Columbia y la BBC. Que el estatus de las grabaciones fuera

fluctuante lo evidencia Claudio Arrau en una entrevista a propósito de sus primeros años como concertista en Europa:

JH/ ¿Necesitaba también los contratos [discográficos] por el dinero, al margen de su carrera?

CA/ Desde luego. Al igual que las primeras grabaciones que hice. En ocasiones me obligaban a abreviar la pieza, lo cual era horrible. Pero necesitaba el dinero. O lo aceptaba, o me moría de hambre (Horowitz, 1984, p. 70).

Estos movimientos y transformaciones del mundo del piano no responden a leyes invariantes ni estuvieron exentos de marchas y contramarchas, momentos de expansión, saturación y repliegue. La gravitación de los concursos, por poner un caso presente y central en este artículo, ha experimentado variaciones importantes en lo que respecta a su gravitación sobre las carreras exitosas. Para los pianistas nacidos hasta principios del siglo XX, resultaban una instancia no apreciada y fácil de evadir. Los músicos talentosos caían, circunstancialmente, en concursos por necesidad económica y ni siquiera en estos casos era la primera opción de subsistencia. Testimonios de músicos canónicos de la época permiten apreciar el lugar marginal que esta forma tenía entre otras de hacer carrera. Los concursos no aportaban mayor visibilidad y prestigio a los laureados, sino que constituían un foro de exposición de jóvenes generalmente inexpertos y sin otras opciones para tocar.

La disponibilidad de numerosas salas de concierto y de empresarios entusiastas durante las primeras décadas del siglo XX, la capacidad de autogestión de los músicos, el nivel de competencia no exacerbado, la influencia de grandes maestros como voces autorizadas para clasificar los talentos y su acceso a directores de orquesta e instancias de patrocinio (principalmente familias de la nobleza, aristocracia y alta burguesía en Europa y Estados Unidos) eran las alternativas preferidas que permitieron a ciertos músicos destacados prescindir de los concursos o, al menos, no hacer de ellos su vía primaria de expresión. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el escenario se fue transformando al calor de la convergencia de tres fenómenos de distintos órdenes: el incremento de pianistas competentes, la expansión del negocio discográfico en el plano de las industrias culturales, y la consolidación de un orden global geopolítico bipolar.

El mercado pianístico de élite se encontró con un afluente sin precedentes de músicos estadounidenses, latinoamericanos y asiáticos – que se sumaban a la usina europea, especialmente de Europa del Este –, al mismo tiempo que los cambios técnicos

y la ampliación de mercados hicieron de la industria discográfica un negocio rentable. En este contexto, los concursos, que ya tenían su historia y capitales específicos acumulados, resultaron especialmente adecuados como fuentes de reclutamiento de talentos certificados para exportar a públicos más amplios.

Al mismo tiempo, todo el mundo fue remolcado por las dos potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial a una concepción de la cultura como competencia, una disputa de dos modelos por alcanzar la hegemonía (Stonor, 1999). Tal modelo no solo resultó especialmente adecuado para apuntalar el valor de los concursos ya consolidados, sino que dio lugar a un vínculo sinérgico, proceso de capturas recíprocas que redundó en capital simbólico a ambos lados del mostrador (Tomoff, 2015). En suma, se entrelazaron la demanda de talentos para hacer negocios – con la venta de discos además de la circulación física del pianista –, la búsqueda decidida de exportar ideología a partir de la exaltación de lo que se consideraban logros culturales y la dificultad para instituir (elegir y legitimar) esos talentos de entre un pelotón cada vez más nutrido de músicos competentes; combinación de circunstancias que, por motivos evidentes, consagraron el concurso como instancia necesaria para el éxito pianístico.

A partir de 1980, sin embargo, el escenario ofrece un vuelco estimulado por la puesta en primer plano de formas alternativas de impulsar la carrera. En un contexto donde había un puñado de competencias mundiales prestigiosas en las que todo músico con aspiraciones de ser concertista sabía que debía participar y obtener buenos resultados – en promedio no eran más de dos al año y, en este sentido, podría equipararse a la dinámica de muchos deportes –, concursos en pleno apogeo y dominio simbólico de la consagración del talento, aparecen desafíos que empujan desde el interior, tales como cuestionamientos de la idoneidad de los jurados, controversias manifiestas en torno a los resultados, desacoples inéditos y evidentes entre lo consagrado por el dispositivo y lo elegido por el público.

La cantidad de pianistas con pretensión de vivir dando conciertos sigue en alza y el dominio técnico ha alcanzado niveles difíciles de imaginar cincuenta años atrás, lo cual pone a los concursos en un lugar complejo. Por un lado, el caudal debe encontrar cauce y no ha habido medios más adecuados que la competencia para clasificar y diferenciar; por el otro, la competencia técnica que los concursos consagran por reflejo, elevada al paroxismo, los socava y desgasta: hoy ganan máquinas, no artistas. Actualmente, tras haber proliferado, se han convertido en una fuente de ingreso y visibilidad para músicos que no los consideran de

ningún modo marcadores de genio y que, en paralelo, buscan otras formas de distinción. En el próximo apartado, se abordará con mayor detalle este proceso histórico.

Historia de la consagración: estrategias y procesos

La aparición de la figura del concertista de piano se encuentra temporalmente lejana. Fue en 1840 que se imputó esa categoría al virtuoso húngaro Franz Liszt, pionero en ganarse la vida ofreciendo recitales (Rattalino, 2005; Friedheim, 2012). Con ello, se inauguró una tradición que se extiende hasta nuestros días. De hecho, el ritual que es el recital de piano, nacido a la par de la burguesía, no ha variado significativamente en sus más de 180 años de historia. No es que antes de aquel momento se desconocieran las presentaciones públicas de músicos, sino que eran una práctica cortesana en la que las condiciones del intérprete, por más extraordinarias que fueran, no constituían el centro de la escena. En este sentido, la performance – que incluía desde el repertorio escogido hasta los modales para dirigirse al público en los compromisos sociales pos-musicales – se encontraba subordinada a las pautas de sociabilidad de la aristocracia (Elias, 1991). Al considerar aquel trasfondo histórico, puede dimensionarse lo disruptivo del recital, que se consolidó como espectáculo burgués centrado en la figura del solista.

El público aguarda hablando en voz baja hasta que, en algún momento, se da una señal de que va a comenzar el espectáculo y el silencio se apodera totalmente de la sala. Los aplausos y gritos de admiración, que varían en su intensidad según el público y el artista, acompañan la caminata del músico desde que sale de bambalinas hasta que se sitúa frente al instrumento. En ese momento, citando la descripción del empresario responsable de la reaparición pública de Vladimir Horowitz en el *Carnegie Hall* de Nueva York: "... Hay 2 700 personas esperando, entonces, bajan las luces de la sala y se intensifican las del escenario. Y, de repente, ¡saz! El silencio se hizo tan fuerte como los aplausos que lo precedieron" (Venza & Sturrock, 1999, 26:18).

Entonces, el pianista se sienta, ajusta la altura de la banqueta en muchos casos, se frota las manos en otros, limpia el teclado con un pañuelo o simplemente espera un momento, como hacía Arthur Rubinstein para agudizar la atención de la audiencia antes de comenzar cada programa. Seguidamente, los sonidos empiezan a fluir y la música se abre camino, solo tras ese ritual plagado de normas implícitas compartidas por quienes asisten al concierto. El evento sigue su curso e impone su lógica. Se trata de un ámbito de sociabilidad,

el de la música académica, en el cual está regulado lo que debe ser aplaudido, el momento de aplaudir e incluso lo que es digno de generar emoción (Benzecry, 2012).

Tanto si leemos crónicas, críticas o cartas conservadas del siglo XIX sobre los recitales de piano en aquel entonces, como si buscamos en YouTube® las filmaciones de los conciertos brindados desde Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) hasta Alexander Malofeev (2001-), podemos dar cuenta de un ritual que, en muchos aspectos, resiste al cambio histórico. Es un fenómeno que invita a reflexionar tanto sobre las condiciones que facilitan esa inercia (Becker, 1995) y sostienen la reproducción del campo (Bourdieu, 2006), como sobre los factores y circunstancias contingentes que abren la puerta a las transformaciones (Hirschman & Dos Santos, 1970).

El registro de las continuidades y de los cambios del ámbito concertístico entra en la órbita de interés de los museos de teatros, conservatorios de música y universidades, que se han encargado de preservar archivos en distintos formatos y soportes. Lo mismo ocurre con las llamadas escuelas pianísticas, cuyo estudio genealógico ha sido abordado, además, desde la historia del arte y la musicología, lo que ha dado como resultado la creación de instituciones y bibliografía especializada (Rattalino, 1983; Chiantore, 2001; Chiantore, 2007). No obstante, poco se ha investigado sobre las trayectorias pianísticas, sus cambios a lo largo de la historia y los procesos específicos que convergen en la consagración.

A nivel regional, es de esperarse que los países latinoamericanos con mayores tasas de inmigración a finales del siglo XIX y principios del siglo XX hayan podido incorporar elementos de las distintas tradiciones pianísticas. Lo anterior, combinado con cierto elitismo cosmopolita propio de algunos de estos países, resultó en la exaltación del pianismo en general y de algunas escuelas específicas en particular (Scalisi, 2014). La burguesía de las grandes ciudades latinoamericanas incorporó el estudio del piano a sus hábitos culturales y, en algunos casos, lo elevaron a estatus de culto. El resultado de este proceso es que Argentina, Brasil, Chile y Venezuela hayan aportado a la cantera de pianistas canónicos.

El caso de Buenos Aires resulta paradigmático, pues convivieron, a partir de la década de 1920, varias escuelas notables de raigambre europea; por ejemplo, la italiana del Maestro Vincenzo Scaramuzza (1885-1968) como la más destacada. Bajo su dirección se formaron nada menos que Martha Argerich y Bruno Gelber. Con sus discípulos estudiaron muchos otros como Daniel Barenboim. Su escuela tiene resonancias hasta el presente (Colombo, 2015) e involucra figuras de la talla de Ingrid Fliter y Nelson Goerner. Los músicos

mencionados, entre otros, como Teresa Carreño, Claudio Arrau y Nelson Freire se han nutrido de las distintas tradiciones pianísticas europeas (principalmente la centroeuropea, italiana y rusa) para desembarcar en el viejo continente con esa tradición activa, puesta en valor y transformada.

De los tres gigantes, la geopolítica y la industria discográfica

La solidaridad y popularidad de compositores virtuosos fue determinante hasta principios del siglo XX (que termina con los nacionalistas rusos), mientras que la preeminencia de los grandes concursos no se dio sino hacia mediados de la década de 1950. En los cincuenta años que separan un punto del otro, surgieron los pianistas canónicos que funcionaron como marco de referencia ineludible para las generaciones que los precedieron. Estos colosales del teclado fueron nada menos que Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz y el chileno Claudio Arrau, que vivió desde niño en Berlín y desarrolló su carrera en Europa y más tarde en Estados Unidos.

Dar cuenta de los derroteros biográficos de estos tres gigantes del ámbito pianístico excede por mucho los objetivos de este artículo; no obstante, cabe señalar que la coyuntura histórica que compartieron desempeñó un papel decisivo. Hubo, al menos, dos circunstancias de gran impacto. La primera fue la evolución de la geopolítica, que determinó los desplazamientos transnacionales de los pianistas, así como la configuración de los distintos circuitos en los que habrían de desarrollar sus carreras. La Revolución Rusa y las Guerras Mundiales – y, para generaciones posteriores, la Guerra Fría –, condicionaron las elecciones de emplazamiento de los pianistas, al tiempo que posicionaron a la cultura en un lugar relevante para la disputa política y la dotaron de una visibilidad inédita (Sciurano, 2020).

Un segundo factor ha sido de naturaleza socio-técnica pues, del mismo modo que los avances de la imprenta durante el siglo XIX fueron un trampolín para la internacionalización de los compositores-virtuosos, el desarrollo de los medios de reproducción de sonido constituyó un elemento decisivo en la forma en que se desplegaron las carreras de Rubinstein, Arrau y Horowitz (Rattalino, 2005; Horowitz, 1984). Podemos afirmar que, sin el crecimiento, consolidación y jerarquización del mercado norteamericano – en parte derivados de los desplazamientos de los pianistas –, el abaratamiento de los costos, la progresiva expansión de las grabaciones musicales y el incremento de la visibilidad pública de los artistas como parte de la disputa política, las carreras de estos tres músicos no hubieran sido las que fueron.

Se consagra el campeón

Volviendo a los concursos, estos experimentaron su momento de gloria entre 1958 y 1980. Esto fue posible gracias a que el estatus de pianista consagrado, a partir de la explosión de la industria discográfica, había incorporado la transnacionalidad como rasgo excluyente, es decir que, para considerarse consagrado, el músico debía ser conocido en todo el mundo. Retomando algunas reflexiones de secciones anteriores, puede afirmarse con justicia que el temprano matrimonio entre los grandes concursos internacionales y las compañías discográficas garantizó a los primeros la difusión de sus ganadores – y su preeminencia como dispositivo de consagración –, mientras que aseguró a los segundos un caudal continuo de figuras para comercializar, cuyo talento estaba institucionalmente legitimado. Quizá la figura más destacada de la edad de oro de los concursos internacionales haya sido Martha Argerich, legendaria campeona en Ginebra, Bolzano y Varsovia. Sin duda, es quien ha tenido mayor efectividad en estas instancias. De la misma camada, otros que impulsaron su carrera decisivamente a partir de concursos fueron Maurizio Pollini, Vladimir Ashkenazy y Mitsuko Uchida.

El origen de las competencias pianísticas es europeo y su máxima jerarquización llegó a partir de la instauración del Concurso Internacional Tchaikovsky en 1958 (Tomoff, 2015). Posteriormente, como resultado de la situación geopolítica internacional y de las condiciones económicas, emergieron concursos de renombre en los Estados Unidos. El Sur global nunca ha tenido ni tiene hoy concursos de envergadura, pese a lo que sí ha aportado al pelotón de laureados. En suma, la consagración pianística siempre se ha jugado en el Norte global y es allí la arena de disputa por prestigio y un lugar en el mercado musical.

Este dispositivo funcionó eficientemente hasta que los concursos vieron socavada su legitimidad hacia la década de 1980. Incluso, es posible identificar un hito originario de la transformación que se estaba gestando: el escándalo Pogorelich. Nacido en Yugoslavia en octubre de 1958, el pianista Ivo Pogorelich llegó al Concurso Internacional Chopin de Varsovia con poco más de veinte años, un par de títulos sobre sus espaldas (del Concurso Consagrado de 1978 y del Concurso Internacional de Montreal de 1980) y “la imagen de un príncipe caído del cielo” (Bellamy, 2011). En aquel momento, el certamen polaco era el más destacado del panorama internacional, ya que el pianista que cada cinco años se alzaba con el título se hacía acreedor de un contrato con *Deutsche Grammophon*, una de las discográficas más prestigiosas de música clásica.

Emprendedores de la innovación

El talento del yugoslavo no pasó desapercibido. Según atestiguan las crónicas, fue objeto de debate público desde la primera ronda de la competencia, pues generó admiración y rechazo en proporciones equivalentes. El jurado del concurso se encontró en un dilema: ¿debía prevalecer la tradición de interpretación chopiniana o la subversiva audacia y genio de un individuo? El conflicto no tardaría en estallar. Tras las deliberaciones del jurado para determinar quiénes serían los finalistas de esa edición, Pogorelich quedó fuera. Según trascendió, la mayoría de los veinticinco jurados le había otorgado la máxima calificación en la prueba semifinal; sin embargo, por la minoría que le dio calificaciones excesivamente bajas, el pianista no quedó entre los siete finalistas. La situación generó un clima de tensión en el jurado que se dividía entre los pocos que ejercieron su veto y una mayoría indignada.

El escándalo tuvo su punto álgido cuando la pianista Martha Argerich, que reconoció la genialidad de Pogorelich desde la primera ronda de la competencia, abandonó el jurado. Declaró ante la prensa que ella respetaba individualmente a cada uno de los integrantes del jurado, pero que, dado lo que había acontecido, sentía vergüenza de formar parte de este. Las resonancias de esta situación, a todas luces extraordinaria, no se hicieron esperar. De manera inmediata, el pianista yugoslavo se convirtió en el centro de atención excluyente. Pocos días después de finalizado el concurso, Dang Thai Son (ganador de la edición) ofreció un concierto en la capital polaca con la sala casi vacía, mientras que Pogorelich llenaba los teatros, le llovían ofertas de conciertos y firmó un contrato discográfico con *Deutsche Grammophon*, que lleva comercializados quince álbumes del artista frente a tan solo uno que editó del laureado vietnamita.

A partir de ese momento, el concurso perdió su poder simbólico frente a la opinión pública y el mercado. Si bien antes del suceso narrado había ocurrido que grandes pianistas no ganaran concursos y, sin embargo, se consagraran más tarde, lo novedoso del escenario planteado a partir de 1980 fue que, justamente, el no ganar el concurso se constituyera en la causa del éxito. Sin ir más lejos, el Concurso Chopin volvió a experimentar un episodio de esas características en 1995 con el pianista ruso Alexei Sultanov. Los mecanismos de consagración nunca volvieron a tener la estabilidad mostrada entre 1960 y 1980, ya que dejó tanto a los músicos como a los agentes del mercado bajo un marco de incertidumbre de reglas. Los pianistas que lograron jerarquizarse después del período en cuestión se caracterizaron por cierta audacia para ajustarse velozmente a los cambios y tomar partido de ellos. Más que campeones, fueron emprendedores de la innovación.

Dado que la multiplicidad de estrategias/procesos consagradorios se diversificó exponencialmente, no resulta posible abordar aquí cada uno de los casos en forma pormenorizada. Es posible, sin embargo, retratar algo de esta multiplicidad a partir de ejemplos resonantes. Ya mencionamos a Ivo Pogorelich y Alexei Sultanov, cuyas respectivas carreras fueron impulsadas por el escándalo. Más tarde (hacia el año 2000), Yundi Li se impondría a los concursos por su etnicidad china, que lo convertía en la mercancía perfecta para el mercado emergente más grande del mundo. Valentina Lisitsa logró salir de su Ucrania natal y consagrarse gracias a las plataformas digitales; la llaman la “Justin Bieber” del piano. Yuja Wang y Khatia Buniatishvili encontraron su forma de distinción a partir del aspecto físico y la sensualidad. Así se podría continuar por varias páginas. A modo de aclaración, de ningún modo se pretende desmerecer los logros artísticos y las capacidades técnicas de los pianistas mencionados, más bien se busca poner en evidencia las estrategias con las cuales cada uno de ellos ha producido y explotado un criterio de distinción particular.

Por último, el caso de la concertista Gabriela Montero surge al reflexionar sobre el lugar del componente nacional/regional en la construcción de criterios de distinción. En su caso, el elemento político constituye un eje central de su propuesta estética. Más allá de sus pronunciamientos públicos en múltiples foros denunciando al gobierno chavista de su Venezuela natal, ha sabido incorporar este componente en la música misma. Célebres son sus improvisaciones fúnebres en momentos de zozobra y agitación política en Venezuela, célebre su concierto para piano y orquesta, cuyo acrónimo es ‘Expatria’.

Reflexiones finales

La consagración pianística se ha disputado históricamente en el Norte global. Las instituciones, idiosincrasias, condiciones sociopolíticas y económicas de esa región han tenido una gravitación determinante sobre el ámbito pianístico y su devenir durante el siglo XX. Sin embargo, algunos de los pianistas canónicos del período provienen del Sur global. En este sentido, una entrada a la descripción de la historia del concertismo desde la perspectiva de los músicos mismos puede ofrecer matices analíticos. Justamente, en el artículo se propuso una entrada al campo desde las trayectorias de los pianistas canónicos de la historia, entre los cuales hay músicos latinoamericanos. Para ello, se abordó secuencialmente: una operacionalización de los criterios de consagración que permiten identificar a aquellos concertistas canónicos de la historia; la descripción sociodemográfica del conjunto de los pianistas canónicos y consagrados del período analizado; las controversias alrededor

de esos criterios (y otros posibles) que resultan de la extensión del período analizado; el potencial heurístico de tales controversias; y una reseña en clave de sociología histórica de los mecanismos y estrategias de consagración empleados por los músicos.

Esta apuesta analítica permite abordar la historia de la consagración pianística de un modo que trasciende los componentes institucionales y contextuales estáticos (eurocéntricos). Aporta una perspectiva desde la cual se puede mirar el vértice desde las redes y conexiones con otros lugares, otras personas, otras instituciones e idiosincrasias. Una perspectiva que pone el lente de foco sobre los propios músicos y sus trayectorias reconociendo la multiplicidad de experiencias posibles, a partir de la decisión de traer al centro eso “otro”, que es el lugar de origen de algunos pianistas canónicos.

Por último, en el plano analítico, la estrategia de abordar la historia de la consagración pianística a partir de trayectorias ayuda a desarticular perspectivas deterministas al recuperar el papel central de la contingencia, que opera tanto en el plano de las biografías profesionales individuales como en la configuración del ámbito pianístico a nivel macro. Si bien existen rasgos estructurales, no es menos cierto que cada coyuntura de quiebre y cambio habilita una multiplicidad de resultados posibles. Para finalizar este texto, recupero una reflexión de Albert O. Hirschman (1970) que figura en su notable artículo titulado “La búsqueda de paradigmas como un impedimento a la comprensión”:

Un elemento vinculado al estilo cognoscitivo que definiendo deriva del reconocimiento de un aspecto del desenvolvimiento de los hechos sociales, que hace muy difícil la predicción y contribuye a crear esa *apertura sin fin* de la historia que desespera al científico social obsesionado por los paradigmas ...

Generalmente las circunstancias están tan en contra del logro de una transformación en gran escala que cuando sucede, ..., está destinada a ser un hecho impredecible e irreplicable. Impredecible porque ha tomado por sorpresa a los propios actores e irreplicable porque una vez que ha sucedido todos se ponen sobre aviso y tomarán precauciones para que no se repita. La singularidad y la opacidad para la ciencia de los cambios en gran escala, que ocurren cuando la historia “se acelera súbitamente”, han sido destacados con frecuencia (pp. 16-18).

Referencias

- Becker, H. (1995). The Power of inertia. *Qualitative Sociology*, 18(3), 301-309.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires, Argentina: Editorial UNQ.
- Becker, H. (2014). *What About Mozart? What About Murder? Reasoning From Cases*. Chicago, United States: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.
- Bellamy, O. (2011). *Martha Argerich*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Ilhsa S.A.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Brendel, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona, España: Acantilado.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia: La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Cala Guerrero, M.D. (2014). *Música para bebés* (Tesis de grado en Educación Infantil). Universidad de Cádiz, Andalucía, España.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technic*. Madrid, España: Alianza Música.
- Chiantore, L. (2007). *Historia de la Técnica pianística*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Colombo, S. (2015). *Vicente Scaramuzza. La vigencia de una escuela pianística*. Madrid, España: Círculo Rojo Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Elias, N. (1991). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Friedman, A., & Bullock, T.L. (Ed.). (2012). *Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist*. New York, United States: Dover Publications.

- Hirschman, A.O., & Dos Santos, M. (1970). La búsqueda de paradigmas como un impedimento a la comprensión. *Desarrollo Económico*, 10(37), 3-20. DOI: <https://doi.org/10.2307/3466104>
- Horowitz, J. (1984). *Conversations with Arrau*. New York, United States: Alfred A. Knopf, Inc.
- Jelin, E. (2009). Rosas transplantadas y el mito de Eldorado. Travesías en el tiempo, en el espacio, en la imagen y en el silencio. *Revista Del Museo De Antropología*, 2(1), 75–86. DOI: <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v2.n1.5408>
- Menger, P.M. (1983). *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris, France: Flammarion.
- Miller, D. (2016). Gender and the artist archetype: Understanding gender inequality in artistic careers. *Sociology Compass*, 10(2), 119-131. DOI: <https://doi.org/10.1111/soc4.12350>
- Scalisi, C. (2014). *Martha Argerich, Daniel Barenboim, Bruno Gelber: en la edad de las promesas: La infancia de tres prodigios en los años de oro de la Buenos Aires musical*. Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Sciarano, G.A. (2020). Petrov, el concertista del siglo XX: la biografía conjetural de un pianista arquetípico. *Revista Ensembles*, 13, 152-173.
- Rattalino, P. (1983). *Le grandi Scuole Pianistiche*. Roma, Italia: Ricordi.
- Rattalino, P. (2005). *Vladimir Horowitz*. Barcelona, España: Editorial Nortésur.
- Stonor, F. (1999). *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York, United States: The New Press.
- Tomoff, K. (2015). *Virtuosi abroad: Soviet music and imperial competitions during the early Cold War, 1945-1958*. London, United Kingdom: Cornell University Press.
- Venza, J. (Producer), & Sturrock, D. (Director). (1999). *The Art of Piano* [Documentary]. United States: NVC Arts.
- Wagner, I. (2015). *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*. New Brunswick, United States: Rutgers University Press.