



Boletín

de la Asociación Argentina de Musicología

Año 27, Número 68

Córdoba, diciembre de 2012

Editor Héctor Rubio

El Boletín de la AAM es de edición semestral. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Comisión Directiva.



Comisión Directiva

Leonardo Waisman
presidente

Héctor Rubio
vice presidente

Silvina Argüello
secretaria

Omar García Brunelli
tesorero

Federico Sammartino
vocal titular

Lisa Di Cione
primera vocal suplente

Clarisa Pedrotti
segunda vocal suplente

María Fernanda Escalante
vocal estudiantil titular

Jorge Gaiazzi
vocal estudiantil suplente

Órgano de Fiscalización

Myriam Kitroser
Cecilia Argüello
titulares

Lucio Carnicer
Carmen Aguilar
suplentes

ISSN 2314-0682

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 5 /10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986.
Obtuvo su personería jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia,
número de identificación 360.109.

Dirección postal:
México 564, (At. Omar García Brunelli) CP 1097, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
E-mail: aamusicologia@yahoo.com

En la Asamblea Ordinaria de la Asociación (Agosto de 2012), se discutió el presente y futuro del Boletín, llegando a la conclusión de que la función informativa que éste cumplía en sus orígenes no resultaba necesaria hoy, gracias a los medios electrónicos de interconexión, en primer lugar, la lista de discusión de la propia Asociación.

Por consiguiente se votó interrumpir su publicación. Sin embargo, en posteriores sesiones de la Comisión Directiva, se consideró aconsejable la continuidad del Boletín, ya no como un digesto de noticias recientes y comunicaciones a los socios, sino como medio de publicación de la producción musicológica generada en los Coloquios organizados por nuestra Asociación, colaborando así con una mayor difusión de la actividad científica de la entidad y con la disponibilidad internacional de la musicología argentina.

Esta es la primera entrega del Boletín en su nueva encarnación.

EDITORIAL

Dentro de la tercera edición de “Músicos en Congreso”, organizada por la Universidad Nacional del Litoral y realizada en la ciudad de Santa Fe entre el 5 y el 7 de octubre de 2011, tuvo lugar el *Coloquio de Música Académica*, el primero de su tipo en el país, bajo el título de “Perspectivas socioculturales en estudios recientes sobre música académica de (y en) Argentina”. El mismo ocurrió el 7 de octubre, bajo la modalidad de coloquio informado, es decir mediante la invitación a tres expositores a presentar temas de su competencia y a otros tantos interpeladores a producir la evaluación crítica de esos trabajos, permitiendo después la intervención del público asistente en forma de amplio debate. Se proyectó así al ámbito la investigación sobre la llamada música culta argentina un estilo de presentación y discusión de algunos de sus aspectos, que había comenzado en agosto de 2007 para cuestiones referidas a la música popular por una iniciativa asumida por la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

La percepción de que la historiografía local había prestado poca atención hasta ahora a los procesos sociales, culturales y políticos relacionados con la producción, circulación y recepción de ciertos repertorios desde fines del siglo XIX en nuestro país llevó a la idea de que merecía ponerse sobre el tapete algunos de los problemas que los investigadores que venían trabajando sobre esa problemática estaban enfrentando en sus líneas de cuestionamiento. Atenta a la existencia de esta zona de vacancia en la producción musicológica, la Asociación Argentina de Musicología pensó en la conveniencia de convocar a tres estudiosos del campo a plantear cuestiones que podrían atizar el fuego del interés en los colegas y despertar alguna pasión por esos asuntos hasta este momento descuidados. Es así que José Ignacio Weber, Romina Dezillio y Silvina Luz Mansilla fueron invitados a disertar en consideración a que el suelo sobre el que venían arando podía resultar aún más fructífero, si otros se sentían estimulados a problematizar sus ideas y plantear objeciones, que los llevaran a reflexionar aún más profundamente sobre sus temas de investigación. Antonieta Sacchi de Ceriotto (que finalmente no pudo asistir, siendo reemplazada por Fátima Graciela Musri), Hernán Vázquez y Silvia Lobato accedieron gustosamente a encarnar el rol de cuestionadores de los escritos de sus colegas. Sus aportes fueron procesados por los interpelados, que pudieron tomarlos en cuenta e insertar así sus respuestas en las versiones que hoy se presentan para su más vasta consideración.

En “Algunas discusiones teóricas y problemas en torno a los discursos crítico-musicales de la Emigración italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910”, José Ignacio Weber se plantea la cuestión de los discursos de la crítica sobre música en sus aspectos ideológicos y semánticos por relación a las circunstancias creadas por los inmigrantes italianos, sus actitudes e intereses y sus portavoces, dentro de un momento determinado de la historia cultural, que se tejió en la Capital Federal en las décadas previas el primer Centenario. Textos que hablan de valoraciones e implican normatividades y que no se circunscriben a las críticas propiamente dichas diagraman un proyecto ético-estético, que reclama una mirada atenta a los pormenores y un análisis interpretativo.

Bajo el título de “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”, Romina

Dezillio repasa las posiciones de las corrientes feministas y su encuentro con la musicología. Abogando por una teoría del 'punto de vista', reclama la necesidad de teorizar a partir de las propias experiencias de las mujeres, desarrollando una actitud crítica para con los relatos sustentados en valores androcéntricos. Una historia de las obras creadas por mujeres aparece, en su perspectiva, inseparable de una historia del género. Reseña las instituciones que, desde 1901, han ido marcando esta epopeya femenina, a la vez que afirma la existencia de una música diversa y original, que ha tenido a mujeres por autoras.

Silvina Mansilla se ocupa del carácter paradigmático alcanzado por la *Vidalita* op. 45 N° 3 de Alberto Williams como parte de "la construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino". Reconstruye la línea historiográfica de su difusión, sus versiones y su exitosa imposición en los repertorios. Compara las visiones sobre la pieza de dos autores del pasado, Zulema Rosés Lacoigne y Jorge Pickenhayn, y de dos actuales, Enrique Cámara de Landa y Melanie Plesch, para inclinarse por una consideración que evalúa el tratamiento "culto" de materiales folclóricos como un uso deliberado de lo "popular" y, a la vez, distanciado. Intenta conjugar los aportes de Joseph Kerman, para quien el cánón es un gesto reverente de la crítica, y de William Weber, que lo ve como un resultado de una variedad de fuerzas, ideales y rituales (por fuera de la cultura musical), que conforma una mentalidad y arraiga en la convención.

Héctor E. Rubio

Algunas discusiones teóricas y problemas en torno a los discursos crítico-musicales de la inmigración italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910

6

José Ignacio Weber
(UBA - CONICET)

Introducción¹

MI propósito es dar cuenta de la relevancia de un tema/problema que contribuye tanto a la musicología histórica, que nos convoca, como a la historia cultural. A la primera, brinda argumentos acerca de la música como hecho social en el que confluyen una variedad de problemas de esa índole, sobre todo en el dominio de lo discursivo. A la segunda, posibilita ampliar sus fronteras y fuentes al incluir los discursos sobre música, algo que sin dudas no es nuevo pero que guarda aún mucho de su potencial.

El objetivo de la investigación que enmarca este escrito propone estudiar la producción discursiva de los críticos italianos en Buenos Aires entre fines del siglo xix y principios del xx en su interacción con la cultura porteña y con los demás discursos vigentes sobre la música². Para ello, habrá que identifi-

¹ Presento en este escrito algunos pasos de mi investigación para la maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural (Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín). Agradezco las lecturas cordiales de Leandro Donozo (quien intervino como interpelador de mi trabajo) y de Fátima Graciela Musri.

² Estas dos preocupaciones provienen de Iuri Lotman: "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 61-76; y Michel Foucault: "Las formaciones discursivas". *La Arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1983), pp. 50-64.

car y explicar sus juicios valorativos, evaluativos y estrategias discursivas para intervenir en el espacio cultural-musical. La conjetura con la que leo esta producción textual señala que el posicionamiento de estos intermediarios culturales se definía en sus relaciones con la dirigencia italiana en Buenos Aires, de la cual eran una formación encargada de delinear un programa ético-estético³; y, al mismo tiempo, en sus tensiones y acercamientos con los discursos de sectores de la elite local⁴.

Los protagonistas de esta historia no son personajes muy conocidos, como sí lo son algunos de sus interlocutores. Fundamentalmente se trata de dos inmigrantes que desarrollaron una variada actividad intelectual pero que sobre todo nos interesan en tanto publicistas, Giacomo De Zerbi y Vincenzo de Napoli-Vita. Pero como se verá, esas publicaciones que los tenían como responsables nucleaban una extensa (y algo difusa) red de colaboradores, amigos y afinidades⁵; y entraban en intercambio y disputa con otras publicaciones y actores de la época.

En esta oportunidad intento dar cuenta de las perspectivas teóricas que sostienen el recorte del objeto y que posibilitan la enunciación de algunos problemas en los cuales indagar. En un primer momento, señalo qué entiendo por discurso crítico-musical. Asimismo, propongo pensar la producción de estos críticos italianos en Buenos Aires no solo en términos de recepción sino como parte de la vida cultural e intelectual, en la cual estos sujetos actuaron como intermediarios entre la colectividad inmigrante y la sociedad porteña, y entre la península y el Río de la Plata⁶.

En segundo lugar, pretendo definir algunas características sociológicas de estos actores sociales y, de este modo, pensar sus relaciones con otros sectores (como veremos, principalmente con la dirigencia italiana) y la función social de sus intervenciones en la vida pública (especialmente como publicistas al frente de medios gráficos).

Cabe destacar que en el campo de las investigaciones artísticas producidas en Buenos Aires en los últimos años se ha hecho hincapié en la prensa gráfica como objeto de estudio⁷. Asimismo, a través del estudio publicaciones de interés musical se abordaron una gran diversidad de problemas: sobre re-

³ José Ignacio Weber: "Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo", *AdVersus. Revista de semiótica*, Año 8, N° 21 (Buenos Aires, 2011), pp. 101-124.

⁴ José Ignacio Weber: "Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)", *Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología* (Buenos Aires, 2012), en prensa. Estas cuestiones se fundan sobre el supuesto de que la música era un área de interés más para las personas de letras, intelectuales, periodistas, artistas y formadores de opinión. Indagar en ellas supone la inserción de los problemas sobre la música dentro de los estudios acerca de los discursos de aquellos sujetos de la cultura (Cf. Oscar Terán: *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"* (Buenos Aires: FCE, 2000, 2008²) e *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008); Paula Bruno: *Paul Groussac. Un estratega intelectual* (Buenos Aires: FCE-Universidad de San Andrés, 2005); y *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011). Esta afirmación parece obvia pero la faceta respecto de lo musical de sus pensamientos suele aparecer relegado, salvo algunas excepciones dentro de este recorte temporal como los casos de Groussac, Ingenieros (Pola Suárez Urtubey: *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: EDUCA, 2007)) y Sarmiento (Fátima Graciela Musri: "Rosa y Florestán. La ficción en la crítica musical". *Revista del Instituto Superior de Música*, N°8 (Santa Fe, 2001), pp. 107-129).

⁵ Para más datos ver J. Weber: "Hacia una sociología...".

⁶ Entre las principales fuentes se encuentran la revista *El Mundo del Arte*, dirigida por el napolitano Giacomo De Zerbi, editada entre 1891 y 1895. Este semanario cubrió una laguna en la producción de publicaciones especializadas luego de la desaparición de *La Gaceta Musical* en 1887 (Leandro Donozo: *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009)). También *La Revista Teatral de Buenos Aires* (1898-1911), de la que relevamos hasta aquí solo una parte. Dirigida por el napolitano Vicente di Napoli-Vita, registró la actividad teatral de la ciudad. Por otro lado, *Natura ed Arte*, publicada en Milán y Roma por la Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi entre 1891 y 1911, de distribución internacional; esta "reseña quincenal" mantenía correspondencias en América, siendo la Argentina el país de mayor recurrencia entre sus páginas. Dos de los principales correspondientes fueron los propios De Zerbi y Napoli-Vita, quienes comentaron variados temas argentinos, sobre todo su vida cultural. Napoli-Vita escribió además, comisionado por la *Camera Italiana di Commercio ed Arti* de la República Argentina, monografías para la exposiciones de Turín (1898 y 18911) y Milán (1906), sobre los artistas y el teatro italiano en Buenos Aires, que constituyen tempranos intentos por historiar el arte y la música en la ciudad (J. Weber: "Hacia una sociología..." y "Nacionalismo vs...").

⁷ Al igual que en temas de historia intelectual. Sobre cine ver, por ejemplo: Clara Kriger (dir.): *Páginas de cine* (Buenos Aires:

presentaciones, construcción del canon, recepción, historia, vanguardia y estética⁸. La musicología ha encontrado un campo fructífero en la crítica musical. La considera un objeto en el cual se sustentan varias preocupaciones además de las recién mencionadas (por ejemplo: la autodefinición discursiva de ciertos compositores sobre sus obras, el nacionalismo musical⁹, e incluso, desde el punto de vista de la historia de la crítica, como un espacio que se mezclaba con la musicología en sus albores, cuando ésta aun era una protociencia)¹⁰. Muchas de estas consideraciones sobre la crítica musical en relación con sus contextos históricos y de los musicógrafos o críticos con la sociedad (relaciones de sujeto-objeto), provienen de la teoría crítica, la new musicology¹¹ y las teorías de la recepción¹².

La crítica como discurso (¿Qué es el discurso crítico y por qué estudiarlo?)

Si bien en los estudios musicológicos generalmente se entiende como discurso todo aquello que se dice sobre la música y, aunque también en términos generales, esta definición podría ser útil aquí, quisiera intentar precisarla para desambiguar su uso en estas páginas y hacer visibles algunos supuestos.

En primer lugar, el discurso es considerado como materialidad ideológica. En otras palabras, la formación ideológica contiene formaciones discursivas que determinan las condiciones de existencia en las que se definen los objetos, sus modalidades de enunciación, los conceptos y sus relaciones y las

AGN, 2003); sobre artes visuales: Laura Malosetti Costa y Marcela M. Gené (eds.): *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2009); Sandra Szir: "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional", *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos* (Buenos Aires: Teseo, 2009), pp. 53-84; Patricia Artundo (dir.): *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2008); Miguel Ángel Muñoz: "Manuel Gálvez, crítico de arte". *Caiana. Revista Electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual*, Año 1, N° 1 (Buenos Aires, 2012); sobre música: Vera Wolkowicz: *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica* (Buenos Aires: Teseo, BN, 2012); Donozo: *Guía de revistas...* Un estudio pormenorizado de los antecedentes en musicología puede leerse en la introducción de este último, valga destacar: Vicente Gesualdo: "La crítica musical en Buenos Aires a partir de 1852. Las publicaciones musicales en Buenos Aires a partir de 1852", *Historia de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Beta, Tomo II, 1961), pp. 697-730; Suárez Urtubey: *Antecedentes...*; Leandro Donozo: "Periodicals - 2.List: (iii) Latin American and the Caribbean - Argentina (RA)", Stanley Sadie y John Tyrrel (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York, Londres: Macmillan, vol. XXVIII, 2001²), pp. 467-468; Melanie Plesch: "Estudio preliminar", *Boletín musical 1837. Edición facsimilar* (La Plata: Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires, 2006), pp. 1-59; entre otros aportes fragmentarios o de casos. Surgieron también equipos de investigación en el ámbito de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT): "Las revistas de arte y las vanguardias argentinas de las décadas del 20 y del 30: arte y anarquismo" (programación científica 2003-2006), dirigido por el Dr. Omar Corrado (algunos resultados en Omar Corrado: *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010); Camila Juárez: "Juan Carlos Paz. Anarquía y vanguardia musical en los años veinte", *Instantes y Azares - Escrituras Nietzscheanas*, Año X, N° 8 (primavera de 2010), pp. 131-154); y "La música en la prensa periódica argentina" (programación científica 2006-2009), dirigido por Silvina Luz Mansilla (algunos resultados en Silvina Luz Mansilla (dir.): *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012)).

⁸ Ver, entre otros, Carmen García Muñoz: "Las Revistas Musicales. *Bibelo*", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Universidad Católica Argentina*, Año 9, N° 9 (Buenos Aires, 1988); Héctor Goyena y Carlos Manso: "Crítica musical II. Argentina", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2000); Hernán Vázquez: "El cruce de lo musical y lo social a través de la visión de dos publicaciones", *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 11 (Santa Fe, 2007), pp. 112-137; Graciela Albino: "La construcción de las representaciones sociales en el primer Teatro Colón", María Inés Saavedra y Diana Murad (coords.), *Artes en Cruce: Problemáticas Teóricas Actuales* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009), pp. 160-171; Silvina Luz Mansilla: "La recepción crítica del 'nacionalismo musical argentino' en la columna de *El Hogar* escrita por Julián Aguirre", *Actas de las VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones "Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario"*. (Buenos Aires: Instituto "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2008) pp. 151-160; y "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino", *Huellas: Búsquedas en Artes y Diseño*, N° 7 (Mendoza, V/2010), pp. 67-74; Romina Dezillio: "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)", *Revista Argentina de Musicología*, N° 11 (Córdoba, 2010), pp. 75-97; Silvia Lobato: "Música e intérpretes". *Campo musical, poder y representación en la revista La Mujer (1935-1943)*, leída en *XIX Conferencia de la AAM y XV Jornadas del INM*, (Córdoba: UNC, 2010).

⁹ Para el caso local de compositores-críticos ver S. Mansilla: *La recepción crítica...* y S. Lobato: "Música e intérpretes"....

¹⁰ David Beard y Kenneth Gloag: *Musicology. The key Concepts* (Londres, Nueva York: Routledge, 2005), pp. 31-33.

¹¹ Ídem, pp. 30-31.

¹² Sobre recepción ver Jann Pasler: "Pelléas and Power: The Reception of Debussy's Opera", Joseph Kerman (ed.), *Music at*

elecciones temáticas¹³. El contraste entre distintas formaciones evidencia las tensiones de un período histórico. De esta forma, los conflictos entre la postura nacionalista y la cosmopolita en el espacio cultural porteño aparecen al estudiar de manera comparada dos producciones textuales referidas al pasado musical¹⁴. Los escritos por Alberto Williams para las revistas *La Biblioteca* (1896-7), *Música* (1906), el suplemento literario de *La Nación* (1902) y el famoso artículo “La música argentina” del número especial del Centenario del mismo diario (1910)¹⁵, configuran una lectura en clave nacionalista de la historia de la música argentina, con especial énfasis en la creación, al igual que una priorización de la música instrumental (sinfónica principalmente) sobre la ópera. Por otro lado, el napolitano Vincenzo di Napoli-Vita escribió una serie de monografías encargadas por la cámara italiana de comercio para volúmenes destinados a diversas exposiciones (nacionales e internacionales) en territorio italiano: Turín 1898 y 1911 y Milán 1906. La historia de la música en Argentina se ordenaba en ellos a partir de las contribuciones italianas, los “avvenimenti artistici italiani”, que dieron forma a un espacio cultural joven y ‘sin educación artística’, con un fuerte predominio del teatro musical por sobre otras manifestaciones. Poner en contraste estos ordenamientos del espacio de experiencia y las proyecciones sobre el futuro que generan muestra las relaciones responsivas (en este caso indirectas) entre matrices discursivas en pugna.

En segundo lugar, discurso refiere a generalidades del uso del lenguaje en diferentes enunciados, es decir, su condición genérica¹⁶. Los géneros, las regularidades de tema, estructura y estilo en los enunciados, son determinados por la praxis social y develan sus relaciones de fuerza. Una consecuencia importante es la centralidad que asume la instancia subjetiva en la enunciación crítica como fuente (muchas veces explícita) del juicio y garantía¹⁷. Nos acercamos entonces a la especificidad del discurso crítico. Es importante desnaturalizar la asociación dada entre la crítica y el “juicio autorizado”, pues la respuesta –o recepción– “no es un ‘juicio’ abstracto sino una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y contexto totales”¹⁸.

Estas prácticas implican entonces relaciones objetivas entre críticos, periódicos, músicos, instituciones, espacios (en la ciudad) y públicos¹⁹. Veremos más adelante, cómo a partir de los intermediarios culturales que me interesan es posible reconstruir redes que vinculan asociaciones de la colectividad italiana y sus dirigentes, periódicos (como *La Patria degli Italiani*) y artistas.

Finalmente, interesa destacar, como lo hace Fred Everett Maus, a la noción “crítica musical” como un tipo de pensamiento que evalúa la música y formula descripciones. La actividad periodística sería

the Turn of Century. A 19th-century Music Reader (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 129-150; Mark Everist: “Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value”, Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), pp. 378-402; Omar Corrado: “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 5 y 6 (Buenos Aires, 2005), pp. 17-44.

¹³ Foucault: “Las formaciones...”; Michel Pêcheux: *Hacia el análisis automático del discurso* (Madrid: Gredos, 1978). Cito a Pêcheux por sus precisiones sobre las ideas de formación ideológica y formación discursiva pero de ningún modo por una pretensión metodológica de aplicar el análisis automático del discurso.

¹⁴ J. Weber: “Nacionalismo vs...”.

¹⁵ Juan María Veniard: “Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina”, *Investigaciones y Ensayos*, N° 54 (Buenos Aires, 2002), pp. 383-402.

¹⁶ Mijaíl Bajtin: “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003¹¹), pp. 248-293.

¹⁷ Sobre la construcción del *ethos* como garante del juicio, ver Dominique Maingueneau: “Problèmes d’ethos”, *Pratiques*, N° 113/114 (2002), pp. 55-67.

¹⁸ Raymond Williams: “Crítica”, *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2008), p. 87.

¹⁹ Pierre Bourdieu: “Campo intelectual y proyecto creador”, J. Pouillon et al.: *Problemas de estructuralismo* (México: Siglo XXI, 1967), pp. 135-182.

²⁰ Fred Everett Maus: “Criticism”, Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York, Londres: Macmillan, Vol. 6, 2001), pp. 670-673. Esta ampliación del concepto es análoga a la de Joseph Kerman (Beard y Gloag:

entonces una forma de este pensamiento, pero no la única²⁰. Se incluyen, consecuentemente, situaciones de variada índole: comentarios del público en ocasión de un concierto, la interpretación de una obra, la discusión en una clase de música, incluso, la reconstrucción de las valoraciones detrás de las programaciones musicales²¹. Así entendido, los juicios críticos adquieren cierta intersubjetividad en el ámbito de una cultura dada. El presupuesto de autoridad y el individualismo del juicio crítico que definen a la crítica profesional se develan bajo esta concepción como formas ideológicamente congruentes con el resto de una cultura musical. A partir de esta comprensión del concepto de crítica musical podemos armar un corpus que exceda la columna musical de los diarios y las revistas especializadas e incluir también ensayos, relatos de viajes, monografías históricas y otros textos que implican una praxis intelectual crítica. De este modo, nuestro objeto resultarían ser aquellos textos en los que se actualizan (se hacen acto) discursos sobre lo musical en términos evaluativos y valorativos, que se constituyen en construcciones conceptuales, oposiciones terminológicas, estrategias argumentativas; en definitiva, matrices discursivas.

La crítica como objeto semiótico (el concepto de texto)

De la definición anterior resta aclarar un término, la noción de texto. Desde la perspectiva de Iuri Lotman, el texto tiene tres funciones²²: una comunicativa, ubicada en su superficie; otra creadora, es decir, generadora de sentidos nuevos, pues no es considerado como un recipiente pasivo de sentidos²³; y finalmente, posee una función de memoria cultural, a partir de la cual el historiador puede recuperar “capas enteras de cultura”. Lotman señala el modo en que debe el investigador tratar con un texto del pasado:

puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto [...]) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. [...] Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella²⁴.

Musicology..., pp. 31-33).

²¹ William Weber estudia la transformación en el gusto musical a partir de la programación de conciertos: “[...] el reemplazo de la miscelánea por la homogeneidad de géneros; el abandono de la alternancia entre piezas vocales e instrumentales; el desplazamiento de los repertorios contemporáneos por los llamados de ‘música clásica’” (W. Weber: *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* (Buenos Aires: FCE, 2011), p. 21); este mismo proceso de cambio en las valoraciones de la música instrumental preocupó a Mary Sue Morrow: *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997). Buscó capturarlo en la crítica alemana y los cambios en la terminología estética que en ella ocurrían en el paso al siglo XIX. La cuestión de las valoraciones y el quehacer histórico preocuparon a Dahlhaus quien acude a la noción de relaciones de valor de Max Weber (Carl Dahlhaus: “El juicio de valor como objeto y como premisa”, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 1997), pp. 107-131).

²² Como advierte el traductor y prologador de la más importante edición de Lotman en español, *La Semiosfera*, existió un tránsito en el pensamiento de este autor desde un “neoestructuralismo” hacia una concepción “dinámica” del texto y la cultura, que engloba a muchas de sus preocupaciones que a mí me interesan: la noción de texto, la interacción de las culturas y el discurso histórico (Desiderio Navarro: “Al lector: sobre la selección y traducción”, Iuri Lotman: *La Semiosfera I* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 5-9).

²³ Iuri Lotman: “El texto y el poliglotismo de la cultura”, *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), p. 83-90.

Las críticas son vistas como descripciones, o mejor, autodescripciones, y como tales son metatextos. Como explica la cita, estas descripciones representan un polo en el dinamismo de una cultura. Los polos tienden al estatismo de los elementos de un sistema semiótico (digo "tienden" porque ontológicamente sería imposible concebir una cultura estática)²⁵. Entonces, en "la pluma de los críticos" y "legisladores del gusto" la cultura se presenta y describe como un sistema organizado en el que se simplifica su estado sincrónico y diacrónico. De este modo, leemos a los críticos italianos (pero no solo a los italianos) sostener que el público porteño, caracterizado por su provincianismo, su escasez de refinamiento y su mercantilismo²⁶, se encuentra en un proceso de transformación hacia el consumo de las 'producciones más elevadas del gusto', 'buenos apreciadores de las producciones musicales que no son del gusto de la vulgaridad'²⁷. Así se justifican determinadas intervenciones culturales, dotadas con algunos signos de positividad (como cierto espiritualismo y progresismo), que se explican según relaciones de causa-efecto entre producción y circulación de determinadas obras y su consumo. Por ejemplo, los conciertos orquestales organizados por Ercole Galvani en 1892, patrocinados por *El Mundo del Arte*, o los conciertos de Alberto Williams para el *Ateneo*²⁸. Asimismo, la intervención de los críticos sobre lo diacrónico imprime selecciones sobre las experiencias pasadas que organizan una historia centrada en el punto de vista de sí mismos. Aquí la historia narrada por Napoli-Vita en "Gli italiani...", constituye un ejemplo paradigmático, en el cual las contribuciones italianas a la vida artística porteña aparecen como el motor del progreso hacia un gusto y sociabilidad más civilizados (paralelo al influjo de modernización de diversos aspectos de la economía que la inmigración italiana suponía).

El carácter valorativo imprime en esas descripciones, que pueden ser de estructuras nucleares o periféricas de la cultura, oposiciones binarias (construcciones conceptuales binarias) entre lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo correcto y lo inadecuado²⁹. Esas valoraciones acercan o alejan al objeto descrito de las estructuras nucleares de la cultura, buscando reafirmarla o desplazarla. Las disputas que encararon distintos críticos a fines del siglo XIX, en las que oponían música sinfónica y ópera, intentaron centralizar el consumo de música instrumental³⁰. Ahora bien, este desplazamiento se justificaba con argumentos en relación a un modo más racional de escucha, una sociabilidad con códigos nuevos y más elitista desde el punto de vista intelectual, argumentos que también eran cercanos a las estructuras nucleares de la cultura porteña. De esta forma se devela la irregularidad estructural de los sistemas se-

²⁴ Iuri Lotman: "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 75-76.

²⁵ Iuri Lotman: "Un modelo dinámico del sistema semiótico", *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 63-80. En cuanto a "[...] la cuestión de si el dinamismo, la constante necesidad de autorrenovación, es una propiedad interna de la cultura o no es más que el resultado de la acción perturbadora de las condiciones materiales de existencia del hombre sobre el sistema de sus representaciones ideales, no puede resolverse unilateralmente: indudablemente, tienen lugar unos y otros procesos" (Iuri Lotman, y Boris Uspenski: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", Iuri Lotman: *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1996), p. 187). Esta es la forma en que Lotman plantea la tensión entre la hegemonía y su dinamismo interno, que le permite continuar en esa posición hegemónica, y entre la hegemonía y las posiciones alternativas (Cf. Raymond Williams: *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009)).

²⁶ "El público de Buenos Aires ha manifestado [...] que su gusto musical es todavía primitivo, y que se necesitará mucho tiempo antes de que se forme" (Giacomo De Zerbi: "El concierto orquestal del lunes en la Ópera", *El Mundo del Arte*, Año I, N° 3 (Buenos Aires, 23-XI-1891), pp. 7-8).

²⁷ *El Diario*: "Concierto Galvani", *El Diario* (Buenos Aires, 23-IV-1892), p. 2 col. 5. Otro ejemplo: "Sin vacilar puede decirse que nuestro público encuéntrase hoy bastante adelantado en el gusto musical, pues bien lo demuestra con su concurso en los numerosos y frecuentes conciertos [...]" (Jacopo Ortiz: "Conciertos", *El Mundo del Arte*, Año IV, N° 95 (Buenos Aires, VII-1894), p. 2).

²⁸ José Ignacio Weber: "Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires", *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología* (Buenos Aires: EDUCA, 2009), pp. 148-164; "¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)", Silvina Luz Mansilla (dir.): *Dar la nota...*

²⁹ Queda sugerida también en estas oposiciones distinciones asociadas a lo femenino y lo masculino, pero habría que estudiarlo en profundidad.

mióticos. En definitiva la oposición aparece como conservadora, pues buscaba fuera del centro un consumo musical que se ajustara mejor a las necesidades de ese mismo centro³¹.

Por último, cabe destacar que hay un mecanismo de frontera funcionando permanentemente en los textos de estos inmigrantes en Buenos Aires, que forman parte a la vez del dentro y del fuera de la cultura. Hay una constante traducción (no solo lingüística, sino en un sentido más amplio, entre diversos sistemas de significación y valoración)³². Existiría un límite (frontera) cultural que se evidencia en las decisiones de escribir ora en italiano, ora en castellano, que muestran a estos musicógrafos trazar el límite y transgredirlo según cómo construyan su enunciado y su enunciatario. Ahora bien, el supuesto más importante aquí es que el discurso de estos musicógrafos italo hablantes de algún modo entraba en disputa o diálogo con otros discursos sobre lo musical³³.

El discurso crítico en la interacción cultural (¿Por qué los críticos italianos?)

Una primera aproximación a responder esto señalaría la contingencia de haberme encontrado con *El Mundo del Arte* en el comienzo de mis investigaciones. Sin embargo, existen determinantes que justifican este recorte y la indagación sobre la producción discursiva de esta colectividad. A los conocidos datos demográficos que muestran una presencia ineludible de estos inmigrantes, se suman algunos otros hechos que dan cuenta de ella no solo en términos cuantitativos sino cualitativos. Uno fundamental es la hegemonía de los italianos en la producción musical al nivel de los grandes teatros en la ciudad, esto es, el rol fundamental que tenían las producciones italianas en la sociabilidad de la clase alta porteña. Sin embargo, este hecho verificable aun dos o tres décadas antes de 1890, no significó la necesaria intervención de los italianos en la producción crítica, como puede verse en *La Gaceta Musical* (Buenos Aires, 1874-1887) donde la participación de italianos no fue sistemática. Hasta donde se conoce actualmente, recién en la década de 1890³⁴, la aparición de *El Mundo del Arte* significó una posición importante y sostenida del pensamiento crítico musical italiano en el medio porteño, sumado a la columna de Evaristo Gismondi en el diario *La Prensa*. Por ello mi recorrido comienza con esa década. Esto es solo un ejemplo de la importancia de los artistas, gente de letras y de ciencias, emprendedores industriales, etc. de vital influencia en la cultura y la vida bonaerense.

Otro hecho fue la existencia y activa intervención social de una elite italiana en el Río de la Plata,

³⁰ Proceso relacionado con el descripto por W. Weber: *La gran transformación...* y Morrow: *German Music Criticism...*

³¹ J. Weber: "¿Ópera o música sinfónica?..."

³² Incluso Vincenzo di Napoli-Vita tradujo al italiano la obra de Florencio Sánchez *M'hijo el doctor* para su representación (Vincenzo di Napoli-Vita: "En la frontera", *Nosotros*, Año II, Tomo II (Buenos Aires, I-II/1908), pp. 65-68).

³³ Por el isomorfismo que caracteriza a la cultura y sus producciones, esas tensiones se manifiestan en diversos niveles: "Toda clase de dispositivo intelectual debe tener una estructura bi o multipolar y [...] las funciones de esas subestructuras en los diversos niveles –desde el texto aislado y la conciencia individual hasta formaciones como las culturas nacionales y la cultura global de la humanidad– son análogas [...] La correlación entre estas subestructuras y su integración se realiza en forma de diálogo dramático de transacciones y de tensión mutua" (Iuri Lotman: "Asimetría y diálogo", *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), p. 54).

³⁴ Cf. Aníbal Enrique Cetrangolo: "Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina", Aníbal E. Cetrangolo (coord.): *Il Teatro di due Mondi* (Padua: Quaderni dell'IMLA, 2000), pp. 106-131; John Rosselli: "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires", *Past and Present*, Vol. 127, N° 1 (Oxford, 1990), pp. 155-182.

³⁵ Desde muy temprano la dirigencia italiana se ocupó en estructurar a la inmigración italiana como un cuerpo colectivo, una colectividad, y lo hizo fundamentalmente a partir del asociacionismo y la prensa (Hilda Sábato y Ema Cibotti: "Hacer política en Buenos Aires: los italianos en la escena pública porteña 1860-1880", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, 3ra serie, N° 2 (Buenos Aires, primer semestre, 1990), pp. 7-46). Sobre las características generales de aquel asociacionismo y el tipo de colectividad que configuró en contraste con otras realidades de países receptores puede verse en Hugo R. Mancuso: "Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado)", *AdVersus. Revista de Semiótica*, Año VII, N°18, (Buenos Aires, VIII/2010), pp. 6-48.

con una cohesión que le brindaba un peso importante en la vida local³⁵. Esa cohesión estaba sostenida sobre lazos personales e institucionales que vinculaban a asociaciones y sus líderes, bancos, clubes, periódicos y hospitales³⁶. Repasemos un poco la historia de los inmigrantes italianos y sobre todo de su dirigencia, para atender a algunos de los vaivenes de su relación con la elite local.

Según la caracteriza Devoto, la década de 1880 fue una década "italiana" de la historia argentina³⁷. Pero lo que eso implica es, lejos de una armoniosa época, una historia de tensiones y conflictos fuertemente connotados en el nivel argumentativo de los debates que surgieron (así como también en el nivel de las políticas adoptadas). Estas contradicciones y enfrentamientos no se dieron solo en la relación entre inmigrantes y locales, o entre las elites peninsular y nativa, sino también al interior de cada grupo en la ciudad de Buenos Aires. Hacia fines de la década de 1880, la conflictividad internacional ponía en el centro la discusión sobre la nacionalidad, que permeaba de lo político hacia lo cultural y educativo. Esta situación puso a la elite local en alerta sobre las consecuencias de la inmigración y las políticas asumidas por sus elites, que tendían o podían tender hacia la colonización a partir de sus conjuntos inmigratorios (fomentando la conservación de la lengua, la tradición, la historia y los lazos afectivos)³⁸. La reticencia de los inmigrantes a naturalizarse argentinos alertó a la dirigencia local que respondió con medidas tendientes a la construcción y fortalecimiento de la nacionalidad, en materia legal y cultural³⁹. Estas dos vías constituyeron lo que Terán llamó nacionalismos "constitucionalista" y "culturalista"⁴⁰. Esta última primó y se constituyó en hegemónica para la época de los centenarios.

Estas contradicciones son elocuentes del estado de la relación entre inmigrantes y nativos a comienzos de la década del 80⁴¹. Pero la dirigencia italiana fue adoptando una política de prudencia. Si bien, cuando la crisis de 1890, los periódicos de la colectividad arremetieron contra el gobierno nacional de Juárez Celman, en el momento en que surgió el levantamiento revolucionario del Parque, las publicaciones *L'Operaio* y *Roma* se alinearon con las filas cívicas, mientras que *La Patria Italiana*, representante de los sectores dirigentes y del poder económico de la colectividad, se mantuvo neutral. Así fue que los dos primeros fueron clausurados durante el conflicto y este último no. La postura de *El Mundo del Arte* se asemejaba también a la de aquel diario⁴². Crecía a lo largo del ochenta y el noventa una burguesía industrial italiana que intentaría mantener buenas relaciones con la clase dirigente argentina⁴³.

³⁶ Samuel L. Baily: "Las sociedades de ayuda mutua y el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires, 1858-1918", *Desarrollo Económico*, Vol. 21, N° 84 (Buenos Aires, I-III/1982), pp. 485-514.

³⁷ Fernando Devoto: *Historia de los italianos en la Argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2006, 2008²).

³⁸ Acerca del impacto de la emigración a América Latina en la cultura política y la ideología de la clase dominante italiana ver Antonio Annino von Dusek: "El debate sobre la emigración y la expansión a la América Latina en los orígenes de la ideología imperialista en Italia (1861-1911)", *Anuario de Historia de América Latina*, N°13 (1976), pp. 189-215. Este autor señala que hubo dos modelos que caracterizaron la relación entre flujos migratorios y expansionismo económico que llama "modelo de expansión librecambista" y "modelo de expansión proteccionista". La diferencia entre ambos radicaba en sus motivaciones ideológicas y las fuerzas políticas que los llevaron a cabo. Asimismo, postula que estas teorías expansionistas formaron una ideología imperialista anterior al nacionalismo del siglo XX.

³⁹ Lilia Ana Bertoni: *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas* (Buenos Aires, México: FCE, 2001).

⁴⁰ Terán: *Historia de la ideas...*, p. 121.

⁴¹ Sobre las relaciones internas de la inmigración italiana ver Mancuso: "Nacionalismo, multiculturalismo..." y Baily: "Las sociedades de ayuda...". Ambos destacan la importancia del asociacionismo, principalmente caracterizado como integrista, abierto y representativo. Acerca de las relaciones con la cultura local, ambos señalan el integracionismo cultural.

⁴² *La Patria degli Italiani* (antes *La Patria Italiana*), según explica Grazia Dore era el "órgano de una pequeña burguesía emigrada" ya sea republicana, radical o aún socialista (Grazia Dore: "Un periódico italiano en Buenos Aires (1911-1913)", Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (comps.): *La inmigración italiana en la Argentina* (Buenos Aires: Biblos, 1985), pp. 128.

⁴³ El progreso de los italianos en este rubro se evidencia en "L'Industria Argentina e gli Italiani" de Giacomo Grippa y otras monografías de *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*, aquel volumen del que participó Vincenzo di Napoli-Vita. Halperín Donghi da una versión, esquemática, diferente de esta en tanto habría una decadencia progresiva en la relación entre las elites a medida que los terratenientes fueron ascendiendo desde mediados del siglo XIX y consolidando su hegemonía (Tulio

La orientación conservadora que la elite política argentina tomó en la década del 90 desgastó la relación con la dirigencia italiana. Ya en el siglo XX, la declaración del 12 de octubre como Día de la Raza y no como Día de Colón ejemplifica la tendencia a resaltar las raíces hispánicas de la nacionalidad argentina y su catolicismo. Asimismo, la elite italiana nacional-liberal perdía vigor frente a las ideologías de izquierda de las nuevas oleadas. Sin embargo, tanto el sostenido crecimiento en su número como la obtención de posiciones más acomodadas entre las clases medias y cierta burguesía cimentaron la importancia de la colectividad durante la década del 90 hasta la primera guerra mundial (que cambiaría la situación de la inmigración). Devoto describe esta importancia del siguiente modo:

Los peninsulares contaban (...) con una estructura de instituciones muy ramificada y aparentemente consolidada que reunía centenares de asociaciones, clubes, círculos, bancos que se definían como comunitarios. Existían también ahora empresarios y managers italianos de relieve, líderes políticos y profesionales, científicos e intelectuales en gran cantidad y en algunos casos de gran prestigio. Asimismo, el grupo dirigente comunitario tenía vinculaciones fluidas con los grupos dirigentes argentinos. Una figura emblemática de esa dirigencia, Basilio Cittadini, entraba y salía de la Casa de Gobierno y tenía sólidos y confidentes vínculos con algunos notables⁴⁴.

Las características de la relación entre la dirigencia italiana y el gobierno argentino le permitieron negociar pero no lo hicieron por la vía política directa (ni siquiera después de las reformas de Sáenz Peña)⁴⁵. Podría decirse, de manera esquemática pues no faltaron contraejemplos muy importantes, que durante la década del noventa la imagen de los inmigrantes italianos para los argentinos cambiaría y su influencia sería mejor vista que la de otros grupos inmigrantes (como los sirio-libaneses y los orientales)⁴⁶. Este momento de acercamiento fue provechoso tanto para los italianos como para la dirigencia local. Devoto considera que

Ciertamente una política más ambiciosa de la dirigencia peninsular hubiera podido obtener mejores resultados (a la manera de los que estaba consiguiendo la dirigencia de la comunidad española por entonces) y lograr mayores reconocimientos al enorme aporte italiano a la construcción de la Argentina. Sin embargo, esa dirigencia peninsular se encontraba en una posición demasiado confortable y a la defensiva. Bastaba con que los intereses de los italianos no fueran afectados y que hubiera un modo de hacer lobby sobre las autoridades argentinas para conseguir objetivos puntuales y nada más. Hostiles a la participación en la política argentina partir de que eran enemigos acérrimos de la adquisición de la ciudadanía [...] tampoco se orientaban a cambiar sus vías de influencia indirecta por otras más directas a través de parlamentarios⁴⁷.

Halperín Donghi: "La integración de los inmigrantes italianos en Argentina. Un comentario", Devoto y Rosoli (comps.): *La inmigración...*, pp. 87-93).

⁴⁴ Devoto: *Historia de los italianos*, pp. 303-313.

⁴⁵ Sabato y Cibotti proponen que la participación política de la colectividad italiana tuvo una presencia efectiva pero por vías que no son la de la ciudadanía de derecho y el voto (H. Sabato y E. Cibotti: "Hacer política...").

⁴⁶ Armus sostiene que, ya hacia las décadas de 1910-1920, la elite local discutía sobre la inmigración italiana, mayoritariamente pobre para entonces (pues las características de la emigración italiana habían cambiado), en torno a la siguiente tensión: "[...] o bien se trataba de un grupo nacional portador de las ventajas raciales de los blancos o bien no eran más que otra franja integrada al condenado espacio de las razas inferiores y, por lo tanto, diluida con los 'indeseables'" (Diego Armus: "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva", F. Devoto y Rosoli (comps.): *La inmigración...*, p. 101).

⁴⁷ Devoto: *Historia de los italianos*, pp. 312.

⁴⁸ A manera de indicios señalo cómo aparecen estos lazos en un número de *El Mundo del Arte* (Año II, N° 30/31). Publicitaron sus actividades profesionales el Dr. Francesco Garzia que fuera funcionario durante la segunda presidencia de Roca y

La elite italiana tuvo, como decíamos anteriormente, una cambiante relación con la dirigencia local, pero en términos generales hubo ciertos acercamientos en lo que respecta a posturas ideológicas (liberales, republicanos, laicistas). Una hipótesis de lectura de *El Mundo del Arte* señala su interés por aquellos espacios de congruencia ideológica, valores estéticos compartidos y espacios de sociabilidad comunes⁴⁸.

Aquí, interesan estas relaciones históricas en términos de lo que Lotman llama “interacción”. La motivación de tal interacción, y por consiguiente la definición de sus rasgos específicos, resultan, no del parecido o el acercamiento, sino de la diferencia. Como sostiene Lotman:

Hasta ahora en el centro de la atención de los investigadores se ha hallado la cuestión de las condiciones en presencia de las cuales se hace posible la influencia de un texto en un texto. A nosotros nos interesará otra cosa: [...] cuándo y en qué condiciones un texto “ajeno” es necesario para el desarrollo creador del “propio” o (lo que es lo mismo) el contacto con otro “yo” constituye una condición necesaria del desarrollo creador de “mi” conciencia⁴⁹.

¿Qué quiero decir entonces con críticos italianos? Quiero decir inmigrantes italianos que intervinieron en la esfera pública de la ciudad de Buenos Aires emitiendo juicios sobre música. Condición *sine qua non* de esta intervención es su publicidad, por ello la gráfica constituye un medio ideal (al igual que en todas las participaciones intelectuales en la esfera de lo público) para involucrar a la opinión pública (no solo a los “entendidos”) en las materias y preocupaciones musicales.

Pero ¿es posible considerarlos como una formación o fracción? Es dable pensar que dentro del grupo/universo de inmigrantes italianos que intervinieron en la vida pública con juicios sobre lo musical haya una lógica heterogeneidad (ideológica/discursiva). Sin embargo, encontramos indicadores que sugieren que hubo al menos una parte que puede ser estudiada dentro de cierta unidad (ideológica/discursiva), si bien con presumibles conflictos y contradicciones. Este grupo se define por su participación/colaboración en una red que involucró a publicaciones periódicas, asociaciones sociales y culturales, empresas y determinados espacios y lugares, que pertenecieron tanto al medio local como al italiano.

Esquemáticamente, podríamos estructurar el relato de esta historia en tres momentos, *grosso modo*: el inicio en los primeros años de la década de 1890, a partir de una red de colaboradores de la revista *El Mundo del Arte* que nucleaba artistas y críticos; y, más adelante, la llegada de Vincenzo di Na-

propietario de una de las más importantes clínicas médicas, Sanoradium; también el abogado José Tarnassi, que fuera presidente del *Circolo Italiano* y embajador argentino en Roma. Asimismo, se publicaron sendos anuncios del Banco d'Italia e Río de la Plata, el Banco de Roma y Río de la Plata, y el Nuovo Banco Italiano; también se publicitaba el Establecimiento tipográfico La Patria Italiana, en cuyos talleres supo imprimirse la revista. En el interior de aquel número se reseñaron actividades del *Circolo Stella di Roma*, la *Società italiana di mutuo soccorso ed istruzione Frattelanza operaia* (de Mercedes, provincia de Buenos Aires, que había otorgado un reconocimiento al director de la revista) y de la *Operai Italiani*. Finalmente, en aquella ocasión se publicó una canción de Giovanni Serpentine, “Spes ultima Dea”, con texto de Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini), dedicada a Salomé Cordero Villegas de Acuña, hija de Fernando Cruz Cordero y Petrona Villegas Cascallares. Finalmente, entre los colaboradores figuraban exponentes como: Enrique Frexas, crítico español del diario *La Nación*; Evaristo Gismondi, crítico de *La Prensa*, *La Nación* y *La Patria degli Italiani*, músico e importante emprendedor industrial; Mario Fantozzi, jefe de redacción de *La Patria Italiana*; Daniel y Eduardo García Mansilla; Alberto Williams; Arturo Berutti, Julián Aguirre; Grazioso Panizza; entre otros.

⁴⁹ I. Lotman: “Para la construcción...”, p. 64.

⁵⁰ Ver J. Weber: “Hacia una sociología...”, pp. 114-116.

⁵¹ Fueron miembros los plásticos Decoroso Bonifanti, Francesco P. Parisi, Giuseppe Quaranta, Romolo del Gobbo, Luigi Pao-lillo, Antonio Vaccari, Nazareno Orlandi, Gaetano Vannicola, Eliseo Fausto Coppini, Luciano Bianchi, Maleo Casella, A. delle Vedove y Reinaldo Giudici, los músicos Gaetano Troiani, Luigi Forino, Edoardo Aromatari y Gennaro d'Andrea, el crítico y editor de revistas culturales Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita, y personajes influyentes de la comunidad como el industrial Pietro Vaccari, que presidió el Círculo Italiano, el abogado, escritor, docente y también presidente del Círculo Giuseppe Tarnassi, el Comendador Giovanni Medici, el Ing. (Marchese) Carlo Morra y el comerciante Vittorio Negrotto. Tuvo

poli-Vita y la creación de la *Revista Teatral de Buenos Aires*. En 1899, ese grupo disperso pero con algunos elementos de una sensibilidad común⁵⁰ tomó la forma de una asociación artística. Por iniciativa de Decoroso Bonifanti y otros artistas se fundó, en un clima de fuerte italianismo, la Asociación Artística Italiana que organizó salones, conciertos y publicó un volumen titulado *El Alba*⁵¹. Por último, la cronología alcanza la fecha del Centenario, alrededor de la cual desaparece la revista dirigida por Napoli-Vita y se hegemoniza el nacionalismo culturalista. Esta narración sugiere la progresiva concreción de una formación cultural y luego su dispersión hacia la segunda década del siglo xx durante la que habrían primado posiciones más cercanas a posibles sincretismos⁵².

Entonces tendríamos una hipótesis de lectura que señala la existencia de un grupo de críticos italianos insertos en una red determinada de intereses que involucraba a publicaciones, asociaciones, iniciativas civiles y espacios tanto de Buenos Aires como de Italia, que conformaban un grupo, fracción o formación⁵³. Considerar a la crítica como una praxis intelectual nos permite a su vez pensar en los críticos como sujetos sociales dotados de determinados rasgos sociológicos.

La crítica musical como praxis intelectual (¿Cómo se relacionan los críticos con los grupos de poder?)

La sociología de los intelectuales nos puede brindar un interesante punto de vista sobre el objeto y la justificación de su recorte. Una cuestión central en el sector social definido por la praxis intelectual es su relación con otros sectores, especialmente aquellos que detentan el poder (ya sea político, social o económico) de una sociedad⁵⁴. El problema de la relación entre intelectuales y estado, clase o fracción permiten ver a los críticos como responsables de dar una batalla en la arena discursiva como mediadores de un grupo más amplio. En este punto se convierte en importante la sociología de los intelectuales porque posibilita entender al objeto como unidad en tanto su relación con determinado grupo de poder político-económico. En otras palabras, el conjunto de críticos italianos que escribían en diferentes medios estudiado aquí, puede considerarse como un grupo, si bien heterogéneo y sin auto-definición, pero que tiene en común un vínculo con un sector social inmigrante que detenta cierto poder político y económico, referido también como dirigencia italiana. Esta fracción, perteneciente a la clase dominante, de inmigrantes burgueses estaba agrupada en determinadas instituciones (como el *Circolo Italiano* y la *Camera Italiana di Commercio ed Arti*)⁵⁵, ciertos espacios de sociabilidad y órganos

membros que excedieron la comunidad como el español Arturo Eusevi. No he podido aún encontrar aquel número único de *El Alba* publicado en julio de 1900.

⁵² H. Sabato y E. Cibotti (“Hacer política...”) destacan que la historiografía de la inmigración italiana en Buenos Aires tuvo lecturas con énfasis en el “crisol” o en el “pluralismo”. Aquí sugiero, de manera esquemática y reductora, esas dos hipótesis de lectura como momentos de la historia cultural de esta formación que determinan primero su cohesión y luego su dispersión como grupo.

⁵³ P. Bourdieu: “Campo intelectual...”; R. Williams: *Marxismo y literatura*. Las relaciones de esta formación con otras escapa a la lógica nacionalismo-cosmopolitismo, si bien algo de esas tensiones pueda aparecer. Desde ya, un elemento nuclear sería la importancia de la cultura italiana (en el sentido esencialista de la época) en la modernización y civilización de América (que en el fondo se pone en relación con la mirada expansionista de la dirigencia italiana hacia América —ya sea como colonia o mercado) (Annino: “El debate sobre...”). Por otro lado, Malosetti Costa identifica otra formación en el espacio artístico porteño de fin de siglo, se refiere a la disputa de un grupo de artistas por ubicar la actividad artística en el campo intelectual y, por ende, en la delineación de un modelo de nación: “[...] sostuvieron su importancia [de las Bellas Artes] estratégica para el destino de la nación y creyeron que su cultivo y frecuentación transformaría decisiva y positivamente el destino del país” (Laura Malosetti Costa: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires, México: FCE, 2001), p. 15).

⁵⁴ Bourdieu: “Campo intelectual...”; Antonio Gramsci: “La formación de los intelectuales”, *La formación de los intelectuales* (México: Grijalbo, 1967), pp. 21-32; Zygmunt Bauman: *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales* (Bernal: UNQ, 1997).

⁵⁵ F. Devoto: *Historia de los italianos*.

de prensa (*La Patria Italiana*)⁵⁶. A su vez, este sector social se relacionaba con los sectores de la dirigencia local, compartiendo, por ejemplo, esos espacios de sociabilidad. La intermediación entre las dirigencias italiana y local en Buenos Aires se manifiesta en el interés por aquellas actividades culturales que suponían una congruencia ideológica, valores estéticos compartidos y espacios de sociabilidad comunes. *El Mundo del Arte* y *La Revista Teatral de Buenos Aires* fueron los órganos culturales que sostuvieron esa relación.

Quedaron planteados, de esta manera, los lineamientos teóricos que permiten definir como objeto de estudio la producción textual de críticos inmigrantes italianos en Buenos Aires entre 1890 y 1910. Entendiendo que su discursividad implica un posicionamiento respecto de la colectividad migrante (y la forma que adquirió en la cultura porteña) y su interacción con los grupos dominantes locales. Su especial función los habría tenido como encargados de llevar adelante la diagramación de un programa ético-estético, lo que implica un particular ordenamiento del espacio de experiencias y la proyección de un horizonte de expectativas⁵⁷.

⁵⁶ G. Dore: "Un periódico italiano..."

⁵⁷ Reinhart Koselleck: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Buenos Aires: Paidós, 1993).

Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación¹

18

Romina Dezillio
Universidad de Buenos Aires

Encontrar un comienzo para este escrito, que se propone compartir algunas inquietudes y posibles respuestas sobre el tema de las mujeres compositoras y su obra en el período que se extiende desde 1930 hasta 1955, me ha puesto a la sombra de su propio punto de destino: aquel que tiende “hacia una historia”. El punto de partida, en el extremo opuesto de la reflexión, se origina en una creencia que desafía el complejo y tramposo camino desde el sentido común hasta la propia historiografía musical (y su historia). Y el camino es así de complejo y así de tramposo porque los datos y las dudas que promueven preguntas se sofocan en una cadena de aparente certezas previas.

La nómina de compositoras que vivieron y llevaron adelante sus creaciones de música académica en Buenos Aires puede ser extensa. Entre las de mayor actividad y reconocimiento en Buenos Aires –aunque nacidas en otras provincias en algunos casos– puedo mencionar, por orden de nacimiento a: Ana Carrique (1886-1972), Celia Torrá (1889-1962), María Isabel Curubeto Godoy (1898-1959), Montse-

¹ En el marco del coloquio este escrito contó con la lectura crítica de Silvia Lobato, quien se desenvolvió como su interpeladora. A ella agradezco las preguntas y aportes, algunos de los cuales he podido incorporar en esta versión actualizada.

rrat Campmany –nacida en Barcelona– (1901-1995), Lita Spena (1904-1989), Lía Cimaglia Espinosa (1906-1998), María Luisa Anido (1907-1996), Isabel Aretz (1909- 2005), Susana Barón Supervielle (1910-2004), Ana Serrano Redonnet (1910-1993), María Esperanza Pascual Navas (1913-1986), Elsa Calcagno (1910-1978), Magda García Robson (1916), Estela Bringuier (1918), Gilda Citro (1921-1976), Sylvia Eisenstein (1917-1986), Pía Sebastiani (1925), Irma Williams (?), Nelly Moretto (1925-1978)...

Los tres puntos suspensivos no alcanzan a menguar las sospechas sobre la importancia que podría tener su obra a pesar del desarrollo de su actividad. Sin embargo, y en contra de una recurrente tendencia a adivinar una generalizada dedicación a los géneros menores, además de las más difundidas piezas para piano, guitarra o canto con acompañamiento, el repertorio comprende obras sinfónicas como por ejemplo *Coral, Fuga y Final* de Pía Sebastiani, estrenado el 30 de julio de 1945 en el Teatro Politeama por Juan José Castro al frente de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, experimentaciones tímbricas y tratamientos dodecafónicos como los puestos en práctica por Montserrat Campmany a partir de 1940; o música para escena como la ópera *Pablo y Virginia* de María Isabel Curubeto Godoy², estrenada en el Teatro Colón el 2 de agosto de 1946³.

El pasado ofrece una realidad bastante más variada que la que se podría presagiar súbitamente. Así el primer acercamiento a esta problemática ya desata una conclusión (que es punto de partida y de destino): para iniciarse en la historia de las compositoras y sus obras, lo primero que requiere ser sometido a discusión es una creencia, la creencia en una ausencia.

El encuentro con este pasado que se reactualiza en cada nueva pregunta y que somete esta historia a revisión, multiplica en su acontecer mis preguntas: ¿Cómo sería una historia de la música en Buenos Aires que incorporara la creación de las mujeres, que contemplara sus propuestas discursivas, sus espacios de acción y desempeño profesional, sus opciones estéticas? ¿Cómo quedaría trazado el mapa con nuevos sujetos que disputen los antiguos territorios? ¿Qué distribución haría de ellos una nueva memoria histórica? Creo que si hubiera más mujeres representadas por la historia de la música: ésta sería una historia diferente.

¿Cómo acercarse a esa historia? Allá vamos...

Hubo un momento maravilloso en que la idea de un saber completo acerca de un tema era algo posible. Todo lo cognoscible sobre un objeto era abarcado y compendiado en tomos por orden alfabético. Hoy el orden alfabético no es un orden significativo ni relevante. Hoy sabemos de sus límites más que del conocimiento mismo. Sabemos de fragmentos y fragmentaciones; parcialidades; localizaciones; regionalizaciones, que no hacemos sino tratar de recomponer con la humildad que nos impone el carácter utópico de la verdad.

La invitación a “historizar la experiencia” como un primer paso hacia una historia de la creación musical de las mujeres supone que la experiencia es sexuada –imbricada con la subjetividad– y situada

² Romina Dezillio: “María Isabel Curubeto Godoy y su ópera Pablo y Virginia: una consagración personal, pública y política”, *Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, 2012 (en prensa).

³ Aunque la historiografía musical local no ha realizado análisis suficientes que logren contextualizar y acercarse de modo crítico a la creación musical de las mujeres, existen catálogos con distintos niveles de exhaustividad que dan cuenta del volumen y algunas características de su producción. Pola Suarez Urtubey: “La creación musical”, “La creación musical en la generación del 90”, en: *Historia General del Arte en la Argentina*. (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988 y 1995). Tomos V y VII; *Antología de compositores argentinos* (Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1941-47), Fascículos VIII, X y XI; Zulema Rosés Lacoigne: *Mujeres compositoras*. (Buenos Aires: la autora, 1950); Silvina Mansilla: “Mujeres: nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, A. XIX, N° 19 (2005), y “Catálogo de la obras de Susana Barón Supervielle” (Buenos Aires: inédito); Marcela Méndez: *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. (Paraná: Editorial de Entre Ríos, 2001); Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE, 1999-2002), entre otros.

en contextos sociohistóricos; que las experiencias de la vida cotidiana pueden ser valoradas como evidencia para el conocimiento científico y, en los dos sentidos mencionados postula que: encarnar, situar y contextualizar la experiencia de componer y la resultante producción musical es necesario para comenzar a trazar una historia de las mujeres y de sus músicas que dialogue con lo que está y comience a develar lo que falta.

¿Qué nos cuenta la vieja historia general tal como está escrita? Nos dice que las mujeres están ausentes o que su presencia o desaparición no logra sacudir los horizontes de las épocas. La memoria de las mujeres empezó a ser progresivamente abordada y puesta en debate por historiadoras que se obstinaron en buscar un pasado colectivo⁴. La articulación de estos otros y desconocidos pasados fue posible a partir de un encuentro: el del feminismo con la epistemología; y el devenir de la historia de las mujeres tal como se fue narrando está inscripto en la historia de ese encuentro y en su aptitud para articular teorías capaces de hacer una valoración más justa de la vida y la obra de muchas mujeres en las sociedades.

Con la misma finalidad, pero con propósitos específicos a la disciplina, las teorías feministas unieron fuerzas con la musicología, y su principal desafío ha sido garantizar la inclusión satisfactoria de las mujeres como sujetos para la investigación⁵. Este desafío va más allá de la simple agregación de estudios sobre mujeres. La investigación feminista involucra un cambio de perspectiva y requiere el ajuste de los marcos teóricos y metodológicos. Como en todas las teorías críticas, los conceptos del feminismo no solo iluminan y explican la realidad social, sino que también politizan y buscan transformar esa realidad⁶. A continuación me dedicaré a presentar y explicar algunos de los argumentos principales, las herramientas críticas y las propuestas metodológicas que constituyen las ideas centrales de la teoría feminista del *punto de vista*, corriente que considero, en su carácter de perspectiva que se construye por y desde las experiencias de las mujeres, la de mayor alcance, factibilidad y pertinencia para abordar el estado actual de los estudios sobre mujeres en el ámbito de la musicología histórica local. Mi investigación supone, entonces, que una articulación entre las teorías feministas y las musicológicas, que se adecue a los materiales y a las realidades locales de tiempo y espacio, resulta la de mayor capacidad transformadora y, dada su novedad, creadora del pasado musical de las mujeres.

Primera aclaración

Esta reunión entre las teorías feministas y la musicología tiene un recorrido que comenzó marginalmente hacia finales de la década del 70 en algunos países de Europa⁷ y en Norteamérica⁸, momento en que los estudios de mujeres comenzaron a hacerse un lugar en las disciplinas de las ciencias sociales en especial; sienta sus bases en los 80, y se expande en múltiples direcciones durante los 90, principalmente en Estados Unidos, donde produce un fuerte impacto en la metodología y el canon musicológicos de la mano de las teorías posestructuralistas⁹.

⁴ Ana Lau Jaiven: "Cuando hablan las mujeres", en: Eli Bartra (comp.). *Debates en torno a una metodología feminista*. (México: UNAM, 1998), p.2.

⁵ Jane M. Bowers: "Feminist Scholarship in the Field of Musicology: I", *College Music Symposium*, Vol.29 (1989), p.83.

⁶ Rosa Cobo Bedia: "El género en ciencias sociales", *Cuadernos de Trabajo Social*, Vol. 18 (2005): p.250. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/trs/02140314/articulos/CUTS0505110249A.PDF>. (Fecha de última consulta: 01-XI-2012).

⁷ Entre los textos pioneros y paradigmáticos de la musicología feminista europea se destacan: Eva Rieger: *Frau, Musik, und Mannerherrschaft* (Frankfurt, Alemania: Ullstein, 1981); extractado y traducido como "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*. (Barcelona: Icaria, 1983), pp. 175-196; Catherine Clement: *Opera, or the Undoing of Women*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

⁸ Para un estado de la cuestión de estos estudios hacia 1980 ver: Elizabeth Wood: "Review Essay: Women in Music", *Signs* 6 (Winter 1980), pp. 283-297.

⁹ Ver: Susan McClary "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, Vol. 19, No. 2, (Summer, 1993), pp. 399-423.

Sus comienzos están alineados con las preocupaciones de la época que conducen a la búsqueda y el “rescate” reivindicativo de “grandes” compositoras de la tradición occidental, es decir, casos excepcionales. Pronto el análisis a partir de la categoría de género posibilitó la reconsideración de las prácticas en el ámbito musical como fuertemente condicionadas por la división de roles sexuales y las relaciones de poder. Estas consideraciones abrieron un espacio para pensar la subjetividad, el cuerpo, las emociones, lo que favoreció el trabajo interdisciplinario con la antropología, el psicoanálisis, la sociología¹⁰.

A partir de 1990, la musicología feminista experimentó un giro hacia la crítica, es decir hacia el análisis de *contenidos* de carácter sexista o misógino cifrados en la escritura de la música o representados en la *performance*, en lugar del tradicional estudio de la *técnica*, lo que llevó a un replanteo de las bases de la disciplina musicológica. Aunque el trabajo de más amplia difusión en el ámbito de la crítica feminista lo constituye *Feminine Endings* de Susan McClary, la bibliografía es muy amplia¹¹, y las temáticas se extienden hacia problemáticas gay y lesbiana como cuerpos en la música¹².

Este desarrollo no tiene, sin embargo, antecedentes comparables en nuestro país, en lo que se refiere a los estudios sobre música llamada culta o académica¹³. Los trabajos sobre mujeres no cuentan con tradición hermenéutica, quizá porque tampoco se ha dedicado esfuerzo suficiente, todavía, a la sistematización heurística¹⁴. Por otra parte, los estudios de la musicología norteamericana, si bien proveen un vasto estado de la cuestión y un seductor abanico de perspectivas, están ya de por sí situados según las experiencias de sus autores y en una serie de debates de un campo musicológico que no es el nuestro. Tal situación obstaculiza (o al menos no promueve) un uso contextualizado de las teorías feministas y adecuado al panorama de la musicología local. Por estos motivos, considero elocuente partir de los postulados epistemológicos alternativos (y renovadores) de las teorías feministas, con el objetivo de proponer un uso regionalizado y pertinente a nuestras problemáticas.

¿Qué hay de nuevo en las teorías feministas?

Las epistemologías feministas posibilitan la revalorización de otras formas de conocimiento y sus puntos de partida se basan en un importante giro hacia la subjetividad que, por un lado, afirma que quien conoce es alguien que está en una determinada situación, posición o circunstancia -en contrapo-

¹⁰ Ver, por ejemplo: Nancy Reich: *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985); Ellen Rosand: "The Voice of Barbara Strozzi", en Jane Bowers and Judith Tick (eds.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), pp. 168-90; Marcia J. Citron: *Cecile Chaminade: A Bio-Bibliography* (Westport, Conn.: Greenwood, 1988); Catherine Parsons Smith y Cynthia Richardson: *Mary Carr Moore, American Composer* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986); Matilda Gaume: *Ruth Crawford Seeger: Memoirs, Memories, Music* (Metuchen, NJ.: Scarecrow Press, 1986).

¹¹ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991). Otros trabajos críticos en: Steven Paul Scher (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Ruth Solie (ed.), *Musicology and Difference* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1993).

¹² Ver: Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary Thomas (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. (Nueva York y Londres: Routledge, 1993).

¹³ A excepción del libro de Patricia Blanco: *Mujeres, música y memoria en San Juan (1900-1930)*. (San Juan: EFFHA, 2008), la lista se compone de artículos: Susana Antón Priasco: "Mujer vestida de hombre: el papel de las mujeres en la puesta en escena del teatro musical del barroco hispanoamericano", y Silvia Glocer: "Salomé. Una mujer *fin de siècle*, entre el orden conservador y la modernidad", ambas ponencias presentadas en la *XVI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Mendoza (2004); Romina Dezillio: "El ojo en la cerradura: mujeres, música y feminismo en *La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)*", en Silvina Luz Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), pp. 101-135; Silvia Lobato: "La trayectoria musical de Esperanza Lothringer. Procesos de recepción, auto-representación y legitimación artística", *Música e Investigación*, N° 17 (2009), pp. 145-176; Silvina Luz Mansilla. "Problemas historiográficos en torno al nacionalismo musical argentino. Una aproximación a partir del estudio de las *Seis canciones de Cuna* de Carlos Guastavino", *V Jornadas de Teoría e Historia del Arte 'Julio Payró'*, Buenos Aires, 2002, pp. 257-270, Melanie Plesch: "De mozas donosas y gauchos matreros. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 2, Mendoza (2002), pp. 24-31.

¹⁴ Cabe destacar aquí los esfuerzos pioneros de Carmen García Muñoz en la realización y publicación de catálogos, desde mediados de la década de 1980.

sición al conocimiento producido desde “ninguna parte”-; y, por el otro, niega la universalidad y su nivel de abstracción, que justifica la desatención de particularidades¹⁵.

Una sistematización de las diversas tendencias seguidas por las epistemologías feministas es la propuesta por Sandra Harding¹⁶, quien propone la existencia de tres corrientes: el empirismo feminista, la corriente del punto de vista (*standpoint*) y la posmoderna, cada una de las cuales representa un intento por incrementar la objetividad de la investigación en el movimiento feminista y por delinear los fundamentos de sus afirmaciones.

La pertinencia de las epistemologías enmarcadas dentro de la corriente del punto de vista que aquí propongo, se justifica en mis estudios en la posibilidad de teorizar a partir de la propia experiencia de las mujeres. Valorada, desvalorizada, renovada, la noción de experiencia dentro de las teorías feministas se ha convertido, como explica Ana María Bach en un “polisémico término sombrilla que alberga bajo su sombra distintas interpretaciones, a la vez problemáticas y muchas veces incluso aparentemente contradictorias”¹⁷. Referirme a cada una de ellas no es propósito de este trabajo y excede además mis posibilidades. Sin embargo, y vuelvo a citar a Bach, “lo que distingue al punto de vista del feminismo [respecto de la experiencia] es su énfasis en la idea de que pensar con conciencia feminista implica estar atenta y adoptar una actitud crítica hacia los valores y los conceptos androcéntricos, que habitualmente pasan inadvertidos”¹⁸. En tal sentido, propongo la noción de experiencia, no tanto como un concepto teórico, sino más bien como un punto de partida metodológico.

También conocida como *standpoint*, las corrientes del punto de vista sostienen que la posición subyugada de las mujeres abre la posibilidad de un conocimiento más completo y menos parcial que aquel provisto por la posición dominante, y en tal sentido, crítico de la realidad. Entre las pensadoras que se han desarrollado en esta línea se encuentra la socióloga Dorothy Smith para quien el punto de vista de las mujeres se define por negación a las formas ideológicas que excluyeron o no tomaron en cuenta su experiencia como sujetos de conocimiento¹⁹. Es por este motivo que plantea la necesidad de una teoría que no ignore los planteos de los movimientos de mujeres. Smith observa que una dificultad con la que tropiezan las disciplinas tradicionales a la hora de tratar temas de mujeres es la falta de correlación entre cómo las mujeres sienten y experimentan el mundo desde su propia posición, y los métodos y marcos teóricos de que disponen para pensarlos. Como consecuencia, se procede a aplicar los conceptos y términos en los que es pensado el mundo de los varones, lo que resulta en una alienación de las mujeres de su propia experiencia.

Resulta necesario salvar aquí una posible crítica hacia la idea de un único punto de vista como representativo de las mujeres. Si bien las corrientes del punto de vista postulan la existencia de un colectivo “mujeres” (cosa que las teorías posmodernas no aceptan), imponen la necesidad de situar las problemáticas, y sus límites son flexibles respecto de la inclusión de otros factores de análisis además del género, como la clase o raza.

El estudio de las mujeres no es nuevo, pero las teorías feministas suponen partir desde la perspectiva de sus propias experiencias, empezar por la vida de las mujeres para identificar qué situaciones necesitan ser investigadas, y qué es lo que resulta útil que se interrogue acerca de esas realidades. El reclamo feminista ha sido precisamente que aún cuando se observan mujeres, se les atribuyen carac-

¹⁵ Ana María Bach: “El rescate del conocimiento”, *Temas de mujeres*, Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinarios Sobre las Mujeres (CEHIM) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Año 6, N° 6 (2010), pp. 6-32. Disponible en: http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/cehim/temas_6.pdf (Fecha de último acceso: 01-XI-2012).

¹⁶ Sandra Harding: *The Science question in Feminism*. (Nueva York: Cornell University Press, 1993). Trad. cast. de Pablo Manzano: *Ciencia y feminismo* (Madrid: Morata, 1996).

¹⁷ Ana María Bach: *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*. (Buenos Aires: Biblos, 2010), p.121.

¹⁸ Bach: *Las voces*, p.122.

¹⁹ Bach: “El rescate”, p.14.

terísticas en lugar de recoger sus propias valoraciones²⁰. En este sentido, creo que la historia de nuestra música espera la respuesta a muchas posibles preguntas: ¿Qué experiencias de vida acercaron a las mujeres a la composición? ¿Cuáles fueron las motivaciones que las inclinaron hacia las distintas estéticas? ¿Cómo definieron sus propios sentimientos hacia la música? ¿Cómo operaron esas emociones –según los casos– en la representación que las mujeres tenían de sí mismas como compositoras y como mujeres en una sociedad que apenas empezaba a tolerar su participación colaborativa?²¹

Introducir la experiencia de las mujeres en la investigación musicológica como recurso empírico y teórico, como indicador significativo de la realidad contra la cual se deben contrastar las hipótesis, puede contribuir a hacer más comprensible su desenvolvimiento, a juzgar sus logros en el contexto de sus propias conquistas y a profundizar la valoración de su obra musical. Un recorrido hacia la constitución de una historia social de su música debe poder iluminar los datos con más y nuevas preguntas: ¿Cómo era el mundo cotidiano de las mujeres compositoras en las décadas del 30 y del 40? ¿Qué sensibilidad surge de la experiencia de ir y venir entre los espacios de lo privado y lo público? Y finalmente ¿Qué subjetividad artística resulta de actuar en ese mundo público guiadas por un conocimiento profundo de lo cotidiano, de sus experiencias privadas como mujeres casadas o solteras; madres; hijas custodiadas o al cuidado de sus padres? Una cosa es segura: estas posibles experiencias arrojan un perfil alejado de la idea del artista solitario, independiente, reconcentrado, ensimismado en su obra; y es más compatible con valores colectivos y preocupaciones comunitarias.

¿Por qué convertir a las mujeres compositoras en objeto de estudio?

Por su participación numerosa, la obtención de premios y la gradual conquista de espacios que podríamos evaluar como legitimadores de su labor, la relevancia de un estudio crítico y profundo sobre la creación musical y el desempeño de las compositoras parece innegable. Solo a modo de ejemplos podríamos mencionar algunas valoraciones públicas como el premio “Julián Aguirre” otorgado por la Asociación Wagneriana a las *Tres canciones escolares* de Ana Carrique en 1930, el Premio Municipal de Buenos Aires a sus canciones “Copla”, “Idilio” y “Sevilla” en 1931; la misma distinción a la canción “Cantar de Arriero” de Celia Torr , el premio de la Asociación del Profesorado Orquestal a esta misma compositora en 1931 por la *Rapsodia entrerriana* para orquesta, estrenada bajo su dirección en uno de los conciertos de la Asociación; los premios municipales a las canciones “Por la senda de Kh’asana” y canción “Alma cur ” de Isabel Aretz, y “Canción del Chingolo”, “Vidita” y “La razón de mi cariño” de L a Cimaglia Espinosa, recibidos en 1935 y 1937 respectivamente. Durante la década del 40 se observa el reconocimiento y la valoración a la producción de carácter sinfónico, entre los que caben destacar el estreno en 1943 del *Concierto para piano y orquesta* de P a Sebastiani bajo la dirección de Alberto Wolff, que obtuvo el premio de la Municipalidad de la Capital; el premio municipal y el estreno de la  pera *Pablo y Virginia* de María Isabel Curubeto Godoy en el Teatro Colón tres años después. El año 1949 resulta paradigmático en la presentación de las compositoras en su función de directoras de orquesta: el 5 de septiembre Estela Bringer estrena su sinfonía *Tierra* en el teatro ópera con la orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, y el 22 de noviembre Celia Torr  es la primera mujer en dirigir la batuta de su *Suite incaica* en el Teatro Colón.

Los datos, aunque en ocasiones dispersos, están disponibles en fuentes de primera y de segunda mano, lo que allana el camino de las motivaciones para su estudio, sin embargo se interpone la pre-

²⁰ Diana Maff a: “Conocimiento y emoción”, *Arbor*, 181(716) (2005), pp. 515-521. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/408/409> (Fecha de última consulta: 01-XI-2012).

²¹ En este punto Lobato profundizó un espacio que se vincula con sus preocupaciones teóricas y que resulta de gran interés: el de la relación entre género, representación y música; y género, representación y musicología.

gunta por el cómo. Empezar a trazar una historia representativa de las mujeres compositoras requiere especial atención para con los cambios y transformaciones que se han dado en el interior de las relaciones de poder entre ambos sexos. El estudio de la relación entre mujeres y varones permite analizar el modo en el que se componen y descomponen los discursos, las representaciones, los saberes, los poderes, los espacios y las prácticas más cotidianas²², pero es necesario ejercer particular vigilancia al modo en que las mismas mujeres experimentaron los cambios en esta relación. Vinculada a esta necesidad, la recuperación de fuentes testimoniales como entrevistas publicadas, dichos que hayan quedado escritos, cuadernos de recortes, cartas, o la entrevista personal en los casos en que la longevidad de estas mujeres lo permita; constituye una posibilidad para tomar en cuenta aspectos de la dimensión subjetiva y objetiva a la luz de la propia percepción de sus protagonistas o personas cercanas a ellas. El cruce de estas fuentes con aquellas referidas a la acción y los discursos de las agrupaciones de mujeres, también puede contribuir a la comprensión de la condición femenina de la época.

Un cambio fundamental lo constituye la consideración y el análisis de la subjetividad femenina como sitio de diferencias construidas socialmente y manifestadas a través de roles sexuales y relaciones de poder. Ana Lau Jaiven explica que:

Cuando hablamos de identidad de género estamos entrando en el terreno de lo vivido, del cuerpo, de una visión del mundo y de la percepción de la vida misma que estructura y define nuestras emociones, deseos y conocimientos, y delimita asimismo nuestros espacios de interacción²³.

Otro análisis posible, entonces, surge de estudiar las diferencias *entre* las mujeres –a partir de reintroducir los aspectos relacionados con su condición de género en lo que atañe a la distribución de roles, posibilidades de intervención en el espacio público, legitimaciones, restricciones, normativas– en lugar de concluir las valoraciones de su comparación con lo masculino.

Segunda aclaración

Para justipreciar los propósitos, los alcances y los límites de las teorías feministas es necesario hacer mención de las diferencias que subyacen entre *las* teorías actuales y los postulados “modernos” que conformaron *la* teoría feminista en los 70.

Todavía en consonancia con los “grandes” relatos totalizadores, los feminismos de los 70 no tenían dudas acerca de las cuestiones que debían tratar. El centro de estas preocupaciones era la búsqueda de un origen decisivo de la opresión padecida por las mujeres. Las distintas corrientes (liberales, socialistas y radicales según la taxonomía de la época) aportaron distintas respuestas, pero esta primera búsqueda quizá sea la que cristalizó, para la opinión pública, las distintas teorías feministas como una búsqueda inquisidora de culpables y la tendencia invariable hacia la victimización de las mujeres. Valen aquí una advertencia y un reconocimiento: hoy “se trata de una teoría feminista en evolución, cuya intención es desestabilizar”²⁴; y el discurso feminista, en su constante reactualización autocrítica, abandonó la queja para asumir una acción deslegitimadora del sistema de dominio de los varones sobre las mujeres²⁵. Esta idea de sistema de dominio requiere de alguna aclaración, para lo cual es necesario recurrir a uno de los conceptos centrales del paradigma feminista: el género como categoría de análisis.

²² Ana Lau Jaiven: “Cuando hablan las mujeres”, en Eli Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista* (México: UNAM, 1998), p. 3.

²³ Jaiven: “Cuando hablan”, p. 4.

²⁴ Michèle Barret y Anne Phillips (comps.): *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. (México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 2002).

¿Todavía el género *femenino*?

Luego de la puesta en “disputa” que lo haría trascender las fronteras de su propia representatividad²⁶, pocos recuerdan que tras la categoría de género hay un referente social: el de las mujeres como colectivo, y muchos quieren hacer olvidar su surgimiento en el seno del feminismo de los años 70²⁷. Usado en el feminismo por primera vez por la antropóloga feminista Gayle Rubin en 1975 y desde entonces, el concepto de género se convertirá en una de las categorías centrales del pensamiento feminista. El desarrollo y la transformación de sus alcances han avanzado en diferentes direcciones y no es un propósito de este trabajo dar cuenta de todas ellas, sino poner de relieve los lineamientos que hicieron de este concepto una categoría de análisis capaz de ensanchar los límites de la objetividad en ciencias sociales.

En medio de esa búsqueda antes mencionada de una causa de la opresión de las mujeres, los adversarios apelaron a la naturaleza o a la biología para defender el orden sexual vigente y las feministas, a su vez, hicieron hincapié en lo social y en lo ambiental. Este enfrentamiento fue encauzando la discusión hacia la distinción entre sexo y género. Gayle Rubin, entonces, articula la definición de un sistema de sexo-género como un “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos humanos”. Seyla Benhabib, aunque invierte los términos y habla de género-sexo, “concreta y explicita este sistema como el modo esencial en que la realidad social se organiza, se divide simbólicamente y se vive experimentalmente”²⁸. La socióloga española Rosa Cobo asegura que, en su carácter de construcción cultural prescriptiva, “el género se ha ido redefiniendo históricamente en función de la correlación de fuerza de las mujeres en las distintas sociedades en que el feminismo ha arraigado social y culturalmente”.

Si aceptamos la construcción social y simbólica que el género implica para mujeres y varones, ¿cómo afecta este sistema de asignación de funciones, normas y prescripciones sociales, simbólicas y políticas a la música en tanto práctica y en tanto historia? ¿No es la música, tal como nosotros la concebimos, una categoría construida socialmente? ¿En qué medida está ligada la valoración sobre la creación musical de las mujeres a la idea de masculinidad? ¿Qué podría significar una valoración distinta para la historia de la música? ¿Y para la memoria histórica de las compositoras?

La exploración de la relación entre género y música, y entre género y musicología no habla solo de la historia y la experiencia de las mujeres, sino que mucho es lo que nos dice acerca de los varones y sobre todo: acerca de la música. En este sentido considero que la historia de las obras creadas por mujeres es inseparable de la historia del género.

Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismos en Buenos Aires entre 1930 y 1955²⁹

Razones similares a las que me han inclinado a llevar adelante mi investigación en el marco de las teorías feministas, me guiaron en la delimitación de un objeto de estudio que se constituye en una intersección: las mujeres, su creación musical y los feminismos en Buenos Aires entre 1930 y 1955.

²⁵ Cobo Bedia: “El género”, p. 252.

²⁶ Judith Butler. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (Buenos Aires: Paidós, 2001 [1990]).

²⁷ Cobo Bedia: “El género”, p. 250.

²⁸ Cobo Bedia: “El género”, pp. 252-253.

²⁹ Un informe de investigación detallado sobre este proyecto, en lo que hace a los aspectos metodológicos, fue presentado en la *VIII Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*. Instituto de Investigación Musicológica

La preposición que encabeza el título de mi investigación constituye un indicador fuerte. Ella sola reúne en una misma dirección los polos de un conflicto que reaparece en las experiencias de vida de las mujeres, a la vez que designa y permite pensar su mutua colaboración. Por otro lado expresa un estado intermedio, quizá una coyuntura, mientras abre un espacio. Articular preguntas en torno a las diversas intersecciones que se observan *entre* las mujeres, la composición musical y la identidad de género que el movimiento autodenominado feminista desde principios del siglo XX empieza a problematizar con más fuerza en nuestro país, inaugura el camino para pensar a partir de la noción de diferencia. Esta diferencia puesta en acción para atender las subjetividades impide conocer haciendo abstracción de los cuerpos, obliga a situar y cuestiona de modo irreversible al sujeto universal, pérdida que se compensa con el reconocimiento de la diversidad.

Seguir la pista de la producción musical femenina dentro de las agrupaciones de mujeres que existieron entre 1930 y 1955, lejos de significar una circunscripción, me permitió el descubrimiento de una zona fronteriza entre lo público y lo privado, que amplía el campo de acción de las mujeres sin subvertir los roles sexuales de la época. Entre ellas podemos destacar: el Consejo Nacional de Mujeres (1901), especialmente la Comisión de la Biblioteca (1906), que constituyó la rama cultural de la institución con una muy importante actividad de conciertos, el Club Argentino de Mujeres (1926), la Unión Argentina de Mujeres (1936), la Asociación Panamericana de Mujeres (1946). Estas agrupaciones (autodenominadas feministas en la época), que se autoproclamaban con voz para reclamar (en distinta medida según los casos) por su derecho a la igualdad civil y política, hicieron del mismo modo (y empoderadas por esta práctica) un ingreso convencido y autoconsciente en la cultura. Así, creo que el análisis de la participación de las compositoras en estas asociaciones puede arrojar nuevos sentidos a su desenvolvimiento profesional a partir de tomar en cuenta su identidad de género, y la conciencia manifestada respecto de una identidad que se favorece de la mutua solidaridad.

La creación musical, en menor medida que el resto de las artes, constituyó una opción legítima –aunque mucho menos estudiada– para esta nueva subjetividad femenina decidida a profesionalizarse fuera del hogar. El esfuerzo institucional paradigmático lo constituye el Círculo Femenino Musical Santa Cecilia (1944), fundado y presidido por la musicóloga y profesora de música Zulema Rosés Lacoigne, que llevó adelante el propósito de “difundir la obra de las compositoras del mundo entero”, aunque privilegiando la producción de las mujeres argentinas y americanas, “en reuniones de carácter estrictamente musical”³⁰.

¿Qué modificaciones experimentó el género a partir de ese feminismo incipiente, representado mayormente por mujeres de la elite económica e intelectual porteña? ¿Qué consecuencias tuvieron: el culto dedicado a las “grandes” mujeres de la Historia, la profesionalización progresiva y creciente en los distintos ámbitos disciplinares, la distribución-consumo-y-recepción de producción artística femenina, y finalmente, la adquisición de los derechos políticos de ciudadanía? ¿Qué aspectos de la acción de estas sociedades asumen una actitud vindicativa y cuáles contribuyen, contrariamente, como sistemas de legitimación de la normativa de género? Estas preguntas permiten profundizar una tensión recíproca entre las herramientas de análisis provistas por las teorías feministas y las ideologías que confluyeron en las asociaciones de mujeres durante las décadas estudiadas.

ca “Carlos Vega”, Buenos Aires (2011). Texto disponible: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar> (Fecha de último acceso: 01-XI-2012).

³⁰ Leonor Causa: “Una institución musical femenina y más de sesenta compositoras hay en el país”, *Mundo Argentino*, Buenos Aires (05-I-1949).

Conclusiones

Varias de las compositoras mencionadas anteriormente manifestaron capacidad y seguridad para desempeñarse en el campo musical porteño, y muestras de esto son carreras prolongadas, catálogos de numerosas obras y éxitos y profesionalizaciones obtenidos en el exterior. Por este motivo, considero que juzgar su participación como una “colaboración”, y su producción como un bloque homogéneo bajo el rótulo de “música de mujeres” que antepone silenciosos adjetivos como “pequeña”, “menor” o “escasa”, nos priva como investigadores y como oyentes de una música más diversa y, en algunos casos, mucho más original, de lo supuesto.

¿Por qué considerar subalternos a estos sujetos y su producción, cuando muchas de ellas no manifestaron haberse sentido así? Otra vez más, los postulados historiográficos no parecen hacer justicia con la realidad de la época. Podríamos pensar que les fue concedido un reconocimiento por su esfuerzo, pero nada explícita salvedades para las valoraciones alcanzadas, y en todo caso deberían reconsiderarse de modo crítico. Por estos motivos, considero necesario sacar a las mujeres compositoras de su lugar de inferioridad a partir del momento en el que sus actividades por un lugar en la sociedad es patente y las coloca en un lugar de participación y transformación del espacio social, cultural y político, aunque actúen desde sus márgenes.

Por último quisiera dejar claro que la propuesta de un abordaje teórico-metodológico de la mano de las teorías feministas no reside en hablar de la opresión de las mujeres, sino en dar cuenta de su emancipación. Intenta descubrir sus modos y mecanismos de participación antes que buscar culpables, no se inclina hacia la revalorización de actos menores, sino hacia el reconocimiento de conquistas en el campo musical.

Recontextualizar la labor musical de las mujeres dentro del espectro de sus actividades emancipatorias tanto públicas como privadas; dar cuenta de sus experiencias de participación en el campo musical, de los cambios en la sensibilidad y en la subjetividad de las mujeres, son dos de mis objetivos. Por otra parte, analizar la marcha de estos cambios al compás de las transformaciones en la sociedad y la ampliación de la ciudadanía, puede comenzar a explicar las distintas opciones estéticas ejercidas por las mujeres de la época, la toma de posiciones encontradas respecto de un modelo para la cultura y para el país, los consensos y disensos *entre* ellas, y dar lugar a la configuración de un panorama mucho más variado de lo que la historiografía ha explicitado hasta el momento. En un sentido, esta historia puede parecer exclusiva de las mujeres, pero los cambios en su condición no pudieron suceder sin su incidencia en la sociedad como un todo: mujeres, varones, la dinámica de los espacios tanto públicos como privados, y las respectivas representaciones de las ideas de feminidad y masculinidad.

Por último, el estudio de las agrupaciones de mujeres, su modo de operar, de articular demandas a la cultura, la sociedad y la política, desde la identidad de género, puede orientar la marcha hacia dos propósitos: un estudio que haga justicia con el desempeño de las mujeres en el campo musical, y un uso regionalizado y situado de las teorías feministas, que permita sacar provecho de sus herramientas, sin caer en falsos universalismos ni esencialismos.

La 'Vidalita' de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino

28

Silvina Luz Mansilla
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" - Universidad de Buenos Aires

Introducción¹

Comenzaré citando un fragmento de una nota publicada en *La Nación* en 1977, al cumplirse 25 años de la muerte de Alberto Williams, de autoría del compositor e investigador Carlos Suffern. Dice así:

De las formas musicales inherentes al mundo pampeano, tres de ella encontraron en manos [de Williams] su configuración culta definitiva [...].

Esas formas fueron la vidalita, célebre; la hueya y la milonga. [...] En cuanto a la 'vidalita', quedó adscripta al nombre de Williams con valor antonomástico. / Ciertas formas artísticas llevan implícito el nombre del autor que ha acuñado su definitivo perfil; así [...] quien diga "vidalita", ha nombrado a Williams; no cabe otro, tal es su logro y celebridad. Esto es una realidad más trascendental de lo que parece: estos hechos menudos son los que escri-

¹ Un agradecimiento al Sr. Pablo Williams, nieto del compositor, por sus indicaciones sobre localización de fuentes y cesión de algunas grabaciones históricas. También a Melanie Plesch, quien me favoreció la consulta de digitalizaciones por ella realizadas en el marco de sus investigaciones en el archivo familiar del compositor. A Sergio Moldavsky, que me acercó la transcripción de la obra para dos guitarras, a Omar García Brunelli y Graciela Restelli quienes me asesoraron sobre algunas fuentes disponibles en internet y a Víctor Villadangos, por conectarme con Victoria Gómez Crespo. Una especial colaboración recibí de Vera Wolkowicz en la transcripción informática de la versión de dos guitarras y de Ricardo Jeckel, en el asesoramiento sobre la escritura de la digitación. La acertada intervención de Hernán Vázquez como interpelador me permitió incorporar algunas

ben la historia. / En la 'vidalita' están la esencia melódica de la tierra; su raíz 'vida' significa en quechua 'amor', y su cadencia dulce es como la brisa melancólica que acaricia los silvestres pajonales. Williams captó esta esencia y la fijó incorporándola al repertorio de referencias sentimentales auténticamente argentinas. / Ha sido creado un modelo. Los griegos los llamaban "nomoi" y eran patrimonio del tesoro cultural nacional; como modelos eran inviolables. Platón pedía el castigo en su "República" para quienes los alteraran, y el nombre de sus autores pasaba a integrar la nómina divina. / Así, en nuestro Parnaso está el nombre de Williams y con él la 'vidalita', símbolo y esencia de la pampa infinita, forma creada, ya inalterable².

El presente trabajo toma como objeto de estudio la obra aquí mencionada, que es *Vidalita opus 45 N° 3*, para canto y piano, realizada por Alberto Williams en 1909 como tercer número de un ciclo que tituló *Canciones incásicas*³. Publicada hacia 1913⁴, la música está basada en la vidalita tradicional escuchada y cultivada en la región pampeana⁵, que correspondería, según los estudios de Carlos Vega, al "cancionero criollo occidental"⁶.

La investigación se enmarca dentro de un proyecto de mayores dimensiones que indaga el proceso de construcción de obras canónicas del llamado 'nacionalismo musical argentino' durante la primera mitad del siglo XX. Propio de la época que suele ser llamada de 'los Centenarios', el fervor nacionalista presente en diversos ámbitos de la cultura argentina alcanzó también a la creación musical desde fines de la década de 1910 en adelante. En ese horizonte, resulta significativo el hecho de que algunas piezas, en su mayoría, breves e inspiradas en ritmos y giros melódicos del folclore argentino, alcanzaran mucha mayor circulación y consenso en el público que el resto de la producción. Se sostiene como hipótesis general, y en algunos casos particulares se ha podido demostrarlo ya, que el grupo de obras canónicas, integrado mayormente por obras breves, se conformó como tal, a raíz de la confluencia de una serie de cuestiones relacionadas en menor medida con el texto (con la música en sí) y en mayor medida, con el contexto, con cuestiones inherentes a procesos ocurridos en el campo social, cultural y político.

¿Cuáles serían estas obras? Hasta donde llegan mis estudios, el canon se conforma por tres o cuatro obras para piano: *Bailecito* (López Buchardo), los *Tristes N° 3, 4 y 5* (Aguirre), *El rancho abandonado* (Williams) y *Huella* (Aguirre); en el terreno sinfónico, *Campera* (López Buchardo); en la canción de cámara, *Caballito criollo* (Ugarte), *Canción al árbol del olvido* (Ginastera), la *Vidalita* que aquí se estudia y sin lugar a dudas, la *Canción del carretero* (López Buchardo); y para redondear la lista, dos fragmentos de óperas: *La media caña*, de *El Matrero* (Boero), y la *Canción a la bandera*, de *Aurora* (Panizza)⁷.

salvedades y ampliar algunas ideas.

² Carlos Suffern: "Imagen de Alberto Williams", *La Nación*, 13-XI-1977, sección 4ª, p. 2.

³ Este título corresponde a la primera edición. Posteriormente, se las llamó *Canciones incaicas*.

⁴ Si bien no he podido dar con la primera edición de las *Canciones incásicas*, pude documentar por la prensa periódica el anuncio de la edición, que estimo la primera por indicarse como una de las "novedades musicales" de la casa Gurina y Cía. (*Última Hora*, 25-IX-1913). El ciclo está dedicado a Félia Litvinne.

⁵ Resulta imprescindible aclarar desde el comienzo cuál "vidalita" es la que se toma como objeto de estudio en este trabajo, dado que –es bien sabido– tal denominación fue usada en diferentes regiones del país para designar distintos tipos de música. Williams escribió además, numerosas obras con el título *Vidalita*: para orquesta, canto y piano y piano solo. Las obras con este título abarcan tanto números sueltos, como movimientos de obras mayores y "series", que se encuentran en los opus 45, 61, 65, 66, 74, 97 y en las tres *Suites argentinas para cuerdas*, sin número de opus. Los opus 65 y 66 constituyen sendas series de vidalitas para piano.

⁶ Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. 2ª edición. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2010), p. 204.

Es evidente que el número de obras mencionadas resulta muy pequeño en relación al amplio corpus que se menciona en la bibliografía general⁸. Indagar en la circulación y recepción que tuvieron estas obras, esclarecer cuál fue la combinatoria que hizo de ellas arquetipos, modelos, del nacionalismo musical argentino, importa para propender hacia una historia socio-cultural de la música argentina, línea historiográfica hasta ahora escasamente empleada en el área que llamamos de la 'musicología histórica'.

Aspectos teóricos y metodológicos

Presentaré, aunque sea a grandes rasgos, la red teórica a la que recurro para la comprensión de los fenómenos que he puntualizado. Se trata efectivamente, de una red, un entrecruce de ideas procedentes de diferentes campos. No me será posible desentrañar cada aspecto de esa confluencia teórica, que implica nociones tomadas en préstamo de la sociología de la recepción musical, las teorías de la recepción y de la mediación y algunos elementos de análisis discursivo⁹. El aspecto teórico al que voy a referirme, tiene que ver, centralmente, con la construcción canónica, que como se ha podido apreciar en la extensa cita del comienzo, es muy evidente en el caso de la breve obra de Alberto Williams.

La constitución de un *canon* de "grandes" obras del pasado ha sido, como sabemos, uno de los hechos que transformaron de manera más notable a la cultura musical occidental¹⁰. Su construcción cultural e histórica, comenzó a ser motivo de estudio y debate en el campo de la musicología, durante las últimas dos décadas del siglo XX. Surgidas en consonancia con las ocurridas en el campo de los estudios literarios, las discusiones sobre el canon partieron del análisis mismo de los variados sentidos dados a la palabra, incluyendo entre otros significados los de "verdad sublime", "regla", "obra maestra" y "modelo artístico"¹¹.

Sin embargo, no solo el análisis de las características y del devenir histórico e ideológico que condujo a la construcción del canon en música fue el tema de especial interés entre los estudiosos, sobre todo anglo-norteamericanos. También lo fue la presencia de un *canon musicológico*, una serie de herra-

⁷ El repertorio canónico de Guastavino ha sido motivo de una sección de mi tesis doctoral. Puede verse *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011).

⁸ En investigaciones recientes he dilucidado algunas de las obras mencionadas, como *Caballito criollo* (Ugarte), *Campera* (López Buchardo) y *Canción al árbol del olvido* (Ginastera). Fueron tres ponencias referidas a estos temas, dos publicadas como tales y la otra revisada y ampliada como artículo: 1) "Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina", *Música e Investigación*, 18-19, (2010-2011), pp. 19-39. 2) "La *Canción al árbol del olvido* de Alberto Ginastera. Cruces y entrecruces en el canon de la música nacionalista argentina", *Actas del Segundo Congreso Artes en Cruce "Bicentenarios Latinoamericanos"*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010, en prensa. 3) "La recepción crítica del estreno de *Campera*, obra orquestal del músico argentino Carlos López Buchardo", *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación "El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos"*. Instituto de Historia y Teoría de las Artes "Julio Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010, en prensa.

⁹ Similar a la red teórica ideada para nuestro trabajo sobre Guastavino, el marco combina algunas nociones de la teoría de la recepción, producida en su origen alemán por los creadores de la denominada Escuela de Constanza, Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, y con interesante desarrollo en el área de los estudios culturales latinoamericanos desde la última década del siglo XX. Sus nociones de "horizonte de expectativas", que constituye el conjunto de reglas con las que cada público está familiarizado o "enculturado" para recibir determinadas obras; "lector implícito", aquel receptor-lector-oyente hipotético que, según Iser, posee todas las predisposiciones necesarias para que la obra cause su efecto y "comunidad interpretativa", que se refiere a quienes opinan acerca de la obra adjudicándole validez a su significado, son tres de las ideas fuertes que nos auxilian para poder comprender el canon nacionalista de la música argentina. Véase Hans-Robert Jauss: *Towards an Aesthetic of Reception*. (Brighton: Harvester Press, 1982); Wolfgang Iser: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. (Madrid: Taurus, 1987); Robert Holub: *Reception Theory. A Critical Introduction*. (Londres - Nueva York: Routledge, 1984). No pueden obviarse las nociones clásicas de la sociología del arte aportadas por el pensador francés Pierre Bourdieu: las más difundidas (campo intelectual, *habitus*), así como las de "instancias de consagración y legitimación de una obra artística" y "sentido público" de la misma. Véase Pierre Bourdieu: "Campo intelectual y proyecto creador", en J. Poullion (dir.), *Problemas del estructuralismo*. (México: Siglo XXI, 1967); *Sociología y Cultura*. (México: Grijalbo, 1990); *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. (Córdoba - Buenos Aires: Grupo editorial aurelia*rivera, 2003).

¹⁰ Se halla tan naturalizado el calificativo "grandes" obras, que por eso se lo cita aquí entre comillas.

¹¹ Jan Gorak: *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. (Londres: Athlone, 1991), p. ix. Citado en Omar

mientas básicas prefijadas que condicionan al investigador tanto en la manera de abordar un tema, como también en qué tema *debe* ser estudiado¹².

Para el análisis socio-cultural del repertorio musical propuesto, interesa plantear una variante en la asociación de los términos *canon* y *repertorio*, para lo cual me valdré de dos autores: Joseph Kerman¹³, quien sugirió una distinción a la cual adhiero parcialmente: la idea de que el *repertorio* constituyó la ejecución de obras del pasado, mientras que el *canon*, por el contrario, sería la reverencia hacia ese repertorio desde un plano crítico y desde un contexto literario¹⁴; y William Weber, quien intentó demostrar en contrario de la anterior propuesta, que existieron una variedad de fuerzas, ideas y rituales sociales que crecieron fuera de la cultura musical y que dieron origen al canon; de tal manera que, lejos de constituir un proceso sucedido dentro de la crítica, las obras canónicas habrían aparecido como resultado, simplemente, de la conformación de una "mentalidad"¹⁵; o sea, habrían surgido en forma silenciosa, con poca visibilidad, como una extensión de arraigadas convenciones y sin estar ligado a un movimiento literario ni filosófico¹⁶.

Dos antecedentes producidos en la musicología local, referidos a los procesos de canonización en Argentina, brindan además una aproximación crítica a esos desarrollos, superando las posturas producidas desde la musicología central y además, resultando adecuadas a la actual agenda de la musicología histórica argentina. Uno, data de 1992, pero fue retomado en un aporte reciente: es un estudio realizado por Melanie Plesch, referido a la supuestamente primera obra del nacionalismo musical argentino: *El rancho abandonado* de Alberto Williams, composición para piano completada en 1890¹⁷. El otro, de 2004, es un artículo general sobre el tema del canon en música y musicología, surgido como disertación inaugural de la XVI Conferencia de la AAM realizada aquel año, y de autoría de Omar Corrado. Este trabajo aporta, a mi modo de ver, un actualizado recorrido por la bibliografía teórica, una serie de ejemplificaciones ilustrativas respecto del tema y, al combinarlo con una discusión sobre la hegemonía y la experiencia estética, una muy aguda reflexión sobre las limitaciones que acarrearía la aplicación mecánica de presupuestos teóricos ajenos a las necesidades y a las prioridades de la disciplina local¹⁸.

Corrado: "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 2004-2005, p. 20.

¹² Don Michael Randel es quien habla de la existencia de una suerte de "caja de herramientas" musicológicas (*tool-box*) que fue estableciéndose a lo largo de la historia en concordancia con la construcción misma del *canon* musical occidental. Estas herramientas "mínimas" e "imprescindibles" significan según su visión, una limitación que condiciona todo el quehacer musicológico tanto en las cuestiones metodológicas (cómo lograr que un estudio luzca "científico" y "objetivo", por ejemplo) como en los aspectos mismos a encarar en una investigación. Cfr. Don Michael Randel: "The Canons in the Musicological Toolbox", en Catherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.) *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 10-22.

¹³ Kerman fue quien comenzó en 1983 a cuestionar los preceptos metodológicos de la musicología norteamericana y a reclamar una visión crítica del canon.

¹⁴ Kerman sostiene además, que en ese proceso, "los repertorios fueron determinados por los intérpretes" y "los cánones, por los críticos". Citado en William Weber: "The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon", *Journal of the Royal Musical Association*, 114: 1, 1989, p. 6.

¹⁵ Weber, investigador formado en el campo de la historia más que de la musicología, se abocó a estudiar la constitución del canon en sus orígenes y a lo largo de las diferentes épocas. Véase William Weber: "The History of the Musical Canon," en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.). *Rethinking Music*. (Nueva York: Oxford University Press, 1999), p. 336.

¹⁶ W. Weber: "The Eighteenth-Century", p. 7.

¹⁷ Este trabajo fue presentado en el año en que se conmemoraba el quinto centenario de la llegada de los europeos al continente americano. En ese marco, aquella reflexión vino a constituirse en un hecho inaugural, que marcaría un rumbo para otros investigadores del área, entre los que me encuentro. Acaso haya sido la primera ocasión en que se dilucidó la arraigada idea de la historiografía tradicional que veía en Williams una especie de "patriarca musical", de figura fundadora del nacionalismo argentino. Véase Melanie Plesch: "*El rancho abandonado* de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical argentino", *Actas de las Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América*. (Buenos Aires: FFyL-UBA, 1992), pp. 196-202. Aplicando la teoría tópica, Plesch retomó este tema en un trabajo más reciente. Melanie Plesch: "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en Pablo Bardin, Melanie Plesch y otros. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. (Buenos Aires: Universidad Nacional de Jujuy,

En el aspecto metodológico, entonces, mi propuesta sobre la *Vidalita* de Williams, pone en juego tareas propias de la musicología histórica, tanto la “vieja” como la “nueva”. El largo relevamiento en la Colección Williams del Archivo del Instituto Nacional de Musicología y la consulta de algunos papeles del Centro de Documentación del Ministerio de Educación y de la Sección Música de la Biblioteca Nacional, se combinaron con la localización de partituras y grabaciones en archivos privados y se pusieron en diálogo con la revisión crítica de investigaciones anteriores sobre el tema y mi propuesta interpretativa desde una historia socio-cultural de la música. El análisis immanente de la obra lo he dejado de lado por ser un asunto ya resuelto por otros investigadores.

Acerca de la vidalita y este trabajo

La vidalita a la que se alude aquí es *Vidalita opus 45, N° 3*, que contiene referencias melódicas y rítmicas a la canción tradicional de ese nombre, propia de la región pampeana y que, según los estudios de Vega, correspondería como dije, al “cancionero criollo occidental”¹⁹. El compositor no niega ese origen de su melodía, escuchada en 1890, según comenta, a un grupo de payadores en la localidad de Juárez, provincia de Buenos Aires. Efectivamente, él mismo coloca, luego del título del ciclo, “a la manera popular”²⁰. Pero se trata, como se verá, de una obra perteneciente en principio, al ámbito de la canción de cámara²¹.

Es evidente que *Vidalitas* hubo muchas circulando hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tanto en el ámbito popular como académico, y que hubo versiones impresas que podríamos llamar “estilizaciones”, probablemente para uso doméstico, como también otras, verdaderas obras de concierto. Vega menciona, algo enojado, que la han “rehecho y hasta deshecho”²². Sin embargo, en esta indagación sigo solo el camino del N° 3 del opus 45 de Williams. Asimismo, no me dedico aquí al estudio de

2008), pp. 55-110.

¹⁸ O. Corrado, Omar: “Canon, hegemonía”. Este artículo constituye la versión algo ampliada de la presentación que realizó sobre el tema, para la inauguración de la *XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, realizada en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, 2004). El tema convocante de esa reunión académica fue precisamente “Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historia, debates, perspectivas historiográficas”.

¹⁹ Bajo el título *Vidalita*, Williams escribió numerosas obras, sobre todo pianísticas. A manera de ejemplo, cito las encontradas en el tomo II de *Aires de la Pampa. Obras Completas*, libro dedicado a obras suyas para piano (La Quena, 1951). Es un tomo muy voluminoso que incluye las *Vidalitas opus 61*, las tres *Vidalitas opus 65* y las cuatro *Vidalitas opus 66*. También otras pertenecientes a otros ciclos y la *Vidalita del gauchito opus 123 N° 2*. Se incluye claro, la opus 45, N° 3, de este estudio.

²⁰ El encuentro de Williams con los payadores de Juárez ha sido comentado en varias investigaciones. Williams narra su reunión con Julián Andrade, el gaucho compañero de Juan Moreira, que vivía en la estancia “La Corina”, cerca de Juárez, en 1890. La escena que relata es que Andrade prepara un asado para agasajarlo a él y a su hermano, a la orilla de un arroyo, y que allí, mientras están en preparativos, dos payadores tocan “lo mejor de su repertorio”. Dice Williams que aprovechó “la coyuntura, para pedirles que cantasen las canciones más viejas que supiesen”. Ofrece la siguiente descripción: “Los payadores vestían poncho y chiripá, y usaban bota de potro. [...] Cantaron hueyas, gatos, cielitos, tristes, vidalitas y estilos, con esa hondura de expresión y esa espontánea ingenuidad, propia de las almas populares [...]. Los payadores eran músicos de buena cepa, artistas intuitivos dotados de rara perfección y de asombrosa memoria”. Concluye: “Esos aires genuinos del gaucho de la pampa, impresionaron mi ánimo con caracteres indelebles, y en mi memoria se grabaron, como en una cera dúctil. Esos cantos y esas danzas del folklore de antaño se insinuaron en mi espíritu como ondas vívidas de encanto y de inspiración.” Alberto Williams: *Orígenes del arte musical argentino. Estética, crítica y biografía*. Tomo IV de las *Obras completas*. (Buenos Aires: La Quena, 1951), pp. 17-18.

²¹ La denominación “vidalita” fue empleada en diferentes regiones del país para designar a distintos tipos de música, asunto que estuvo explicado primero por Carlos Vega y después, por Aretz. Vega recalcó la existencia de “cuatro tipos de cantos musicalmente diferentes, con la misma denominación” (Véase C. Vega: *Panorama*, p. 120, 175, 207 y 215). Aretz habla de tres tipos de vidalitas, que corresponden a lo que ella sistematiza como “canciones profanas de ejecución colectiva”. La vidalita que interesa a los fines de este trabajo, la ubica entre las “canciones profanas de ejecución individual”. Véase la segunda parte, “Canciones, danzas, tocatas”, en Isabel Aretz: *El folklore musical argentino*. (Buenos Aires: Ricordi, 1952), p. 111 y ss. Para Vega, en referencia a la escuchada y cultivada en la región pampeana, se le habría atribuido diferentes orígenes musicales, predominando dos ideas falsas: “una, romántica, la de que fue creación india, de los incas”, y la otra, la de su origen pampeano, de la provincia de Buenos Aires. Cfr. C.Vega: *Panorama*, p. 204-205.

²² “Todos han oído cantar la ‘Vidalita’ en nuestro país. Numerosos compositores de todas las jerarquías han producido

las probables operaciones de recepción estilística entre compositores a las que haría referencia Vega²³.

Sobre la vidalita folclórica, Isabel Aretz menciona, siguiendo ideas de Vega²⁴, que integró el repertorio del circo de los hermanos Podestá. Relata que alcanzó a conocer a “más de un músico del noroeste” que la había aprendido del circo, y que la hicieron para ella, aunque no espontáneamente sino a pedido²⁵. Menciona que en Buenos Aires se cantó en los salones y que circuló impresa. Hubo por ejemplo una versión para piano de Francisco Hargreaves, subtitulada “paráfrasis sobre un aire criollo”, que data de 1893²⁶, y a la cual, siempre a partir de Aretz, “siguieron ‘arreglos’ de otros compositores cultos, hasta que uno, realizado por don Alberto Williams, mereció el aplauso de Europa y la hizo famosa”²⁷.

La Vidalita en estudios musicológicos

Me detendré en cuatro aproximaciones a la obra, realizadas en diferentes épocas y por distintos investigadores: dos, corresponden a visiones desde la ‘vieja’ musicología, y las otras dos, a perspectivas más recientes²⁸.

versiones de ella para voces o instrumentos, la han hecho tema de variaciones, la han incorporado a composiciones de aliento; han aislado, proyectado, ‘desarrollado’ sus fórmulas rítmicas y sus esquemas de altitudes (sic); en fin, la han rehecho y hasta deshecho”. C.Vega: *Panorama*, p. 204.

²³ Es sabida la intención que tuvo Williams en relación a crear una escuela musical local, que se diferenciara claramente. Escribió: “Los jóvenes compositores de nuestro país deben inspirarse en las obras más lindas y acabadas de los maestros argentinos que tengan la doble estampa de la nacionalidad y de la personalidad, asimilándose su técnica y siguiendo sus tendencias; y deben buscar en los frescos manantiales de las canciones y bailes populares, las cristalinas aguas, recogerlas en cántaros de bronce y en ánforas de plata, vertiéndolas después en áureos vasos junto con el vino sagrado de la patria, que provoca la embriaguez del genio. Solo así es posible levantar el alcázar de la música nacional, [...] constituir la familia de artistas de parecidas fisonomías, que son el orgullo de la raza, y que todos anhelamos ver surgir, crecer y multiplicarse en el patrio suelo”. Conferencia de estética musical “La patria y la música, dada en 1910 en el Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus sucursales”, en Alberto Williams: *Alocuciones, discursos y conferencias*. Tomo III de las *Obras Completas*. (Buenos Aires: La Quena, 1947), p. 192.

²⁴ C. Vega: *Panorama*, p. 207.

²⁵ I. Aretz: *El folklore*, p. 133.

²⁶ He podido consultar esta partitura en uno de los dos álbumes facticios llamados “Aires Criollos”, que corresponden al acervo Alberto Williams del INM. Titulada *Vidalita. Paráfrasis sobre un aire criollo*, esta obra para piano de Francisco Hargreaves fue editada por Hartmann. La edición no lleva fecha pero según García Morillo sería efectivamente de 1893. Véase Roberto García Morillo: “Hargreaves, Francisco”, en Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 6. (Madrid: SGAE, 2000), p. 215.

²⁷ I. Aretz: *El folklore*, p. 133. Entre esos otros arreglos, podrían citarse varios a los que Williams habría tenido acceso, desde el momento que se hallan contenidos en el mismo álbum facticio donde está la *Vidalita* de Hargreaves arriba mencionada. Son siete: 1) Hilarión González: *Vidalita*, contenida en una colección llamada “Auras Sudamericanas. Aires criollos”, que tiene texto. 2) Mariano Cortijo Vidal: *Vidalita santiagueña*, para piano, editada por Breyer Hermanos, s/f. Sacchi ha estimado la fecha de esta vidalita anterior a 1900. Véase el apéndice documental de Antonieta Sacchi de Ceriotto: *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*. (Mendoza: EDIUNC, 2007), p. 84. 3) Mariano Cortijo Vidal: *Vidalita*, para piano y con texto, contenida en la colección “Auras Sudamericanas. Aires criollos”, editada por Breyer Hermanos, s/f. Sacchi la estima anterior a 1900 (A. Sacchi. *La profesión*). 4) Ángel Villoldo: *Pasionarias. Nuevas vidalitas criollas*. Esta obra sería posterior a 1905, cuando Villoldo escribió canciones para tonadilleras muy en boga, que las presentaban en revistas teatrales, como Linda Thelma, a quien está dedicada. Véase Pablo Kohan: “Villoldo, Ángel Gregorio”, en Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 10. (Madrid: SGAE, 2002), p. 950. 5) Eloísa D. de Silva: *Vidalitas nuevas*, para canto y piano. Editada por J. A. Medina e Hijo, s/f. 6) Leopoldo Díaz, *Ausencias*, vidalita sobre texto de Jacinto Vargas. Tiene un sello de la casa Luis Rivarola, con fecha 17 de octubre de 1908. 7) D. Nocera Netto: *Palomita gaucha*, vidalita sobre texto propio, dedicada al Sr. Alfredo Boari, editada por Breyer Hnos, s/f.

²⁸ Entre otros trabajos en los cuales no puedo detenerme ahora, están los de Julio Esain, Juan María Veniard y Carmen García Muñoz. Esain menciona la intención argentina de las canciones de Williams en su ensayo crítico de 1950. Expresado de manera ditirámica y muy en línea con las ideas optimistas del primer peronismo, señala los rasgos de la canción nativa que Williams recoge en sus obras, sentimentales en algunos casos y humorísticos en otros. Dice: “En sus canciones de cámara, Williams es el músico intimista empeñado en perfilar los rasgos humoristas y sentimentales de la canción nativa, en tono menor, en la media voz de lo confidencial. [...] Modela la sustancia nativa en una espiritualizada intención expresiva. [...] Breves y sencillas [sus canciones] trasuntan los rasgos del sentimiento criollo con sobriedad y transparencia expresiva”. Julio Viggiano Esain: *Alberto Williams y el nacionalismo musical argentino. Ensayo crítico*. (Córdoba: La Universidad, 1952). El escrito está firmado en 1950, año del Libertador Gral. San Martín.

Veniard, por su parte, desconociendo las afirmaciones de Vega, afirma la raíz noroeste de la vidalita, al sostener que con los dos ciclos de *Canciones incaicas* de Williams, que son de 1909 y 1912, “se inicia en Williams una nueva faceta en el empleo de la

1.- La primera está en el libro de Zulema Rosés Lacoigne, de 1942²⁹, hasta donde se sabe, la primera biografía sobre el compositor. Dice allí la musicóloga que Vidalita comparte la popularidad con El rancho abandonado y que es un “triste canto de amor” que Williams “oyó cantar en 1890, acompañándose en la guitarra a los payadores de Juárez”³⁰. Afirmo que el compositor sostenía que era una canción pampeana, y considera ella que el ritmo, la armonía y las modulaciones son los aspectos originales de Williams, mientras que el aspecto melódico sería el parámetro deudor de la vidalita tradicional³¹.

2.- La segunda es la que puede leerse en la biografía del compositor escrita por Jorge Pickenhayn en 1979. Se reconoce allí que la procedencia pampeana de la vidalita (sostenida como dije por el propio compositor), invalidaría su inclusión en las Canciones incaicas³². Se la menciona como “famosísima” y se glosa el extenso artículo de Carlos Suffern de 1977, reiterando la idea de que la obra “quedó adscripta al nombre de Williams con valor antonomástico”³³.

3.- En tercer lugar, un estudio sobre el uso de la vidalita folclórica en Williams fue el que ofre-

música folklórica: la de raíz incaica”. Véase Juan María Veniard: *La música nacional argentina*. (Buenos Aires: INM, 1986), p. 58. El autor otorga a esas obras de Williams un carácter inaugural, al decir que las referencias a lo incaico tendrían más adelante “una larga y fecunda trayectoria entre los músicos argentinos” y que la tercera “ola” de la corriente nacionalista se caracterizó por “la inclusión de música tradicional peruana y alto peruana, conservada en el ámbito de la música folklórica de estos países.” Su afirmación permite inferir que considera al opus 45 N° 3 como música inspirada íntegramente en el noroeste argentino, dado que también recalca que “la temática incaica fue soslayada y ni siquiera cuando ésta era tomada como recurso extramusical –por ejemplo la ópera *Yupanqui* de Arturo Berutti- se recurría a su música.”

García Muñoz dice: “En Williams la connotación autóctona se da solo en determinados casos y de maneras diversas, desde la armonización de la melodía popular, como ocurre en la *Vidalita* incluida en esta colección –que se ha convertido en un clásico del repertorio–, hasta la elaboración con una técnica francesa de temas criollos.” Notas del folleto que acompaña la grabación de la cantante Diana Arzoumanian con Roberto Caamaño al piano. Carmen García Muñoz: “Música vocal de cámara argentina”, en CD por Diana Arzoumanian (canto) y Roberto Caamaño (piano). (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes y Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1992).

²⁹ Zulema Rosés Lacoigne: *Alberto Williams. Música argentina*. (Buenos Aires: s/d, 1942). Al parecer se trató de una edición no comercial, ya que dice en el reverso de la portada “Edición fuera de venta”.

³⁰ Z. Rosés Lacoigne: *Alberto Williams*, p. 23. Recuérdese la escritura prescriptiva, de tono romántico y de gran contundencia con que describe Williams ese encuentro, arribando a la frase casi célebre: “la técnica nos la dio Francia; la inspiración, los payadores de Juárez”.

³¹ Desconociendo sobre folclore, explica Rosés Lacoigne: “El ritmo del acompañamiento, y la armonía y sus modulaciones, han sido dadas por Williams, y la melodía, dispuesta y desarrollada de manera que forma una composición que utiliza las frases de que consta el tema popular”. Z. Rosés Lacoigne: *Alberto Williams*, p. 23.

³² Jorge Pickenhayn: *Alberto Williams*. (Buenos Aires: ECA, 1979), p. 103.

³³ J. Pickenhayn: *Alberto Williams*, p. 103. Pickenhayn ofrece un breve análisis formal y rítmico de la obra. Prueba de la identificación inmediata de la *Vidalita* con Williams es la errada atribución de autoría que se le ha hecho en una grabación de Regina Pacini. Se trataría en realidad de la *Vidalita* de Mariano Cortijo Vidal incluida en la colección “Auras Sud-americanas” (ver nota 26), que la cantante portuguesa, después primera dama argentina al contraer enlace con Marcelo T. de Alvear, grabó en agosto de 1906 en París para el sello Fonotipia. Ver track 2 de *Siempre el tango en el disco. Programa N° 2*, CD comentado por Néstor Pinsón y Héctor Lucci, que contiene digitalizaciones de registros históricos de la colección Lucci y lo atribuye a Williams. (CD HLL 109, 2001). La grabación original corresponde a FONOTIPIA 39782.

También se le atribuye la autoría a Williams en la versión de guitarra sola grabada por Daniel Toro en su disco “Estirpe” de 1984. El músico incluye variantes propias que explotan recursos típicos de ese instrumento como el uso de armónicos y pasajes en trémolo. Parte de una modalidad cercana a la primera sección del original, realiza variantes sobre ese fragmento y una vez que comienza con el uso del trémolo, improvisa sobre los giros principales de esa sección, para incluir una modulación a modo mayor hacia la dos tercera parte de la grabación que desemboca en un final de estilo libre. Por no haber nada que aluda a la segunda parte del opus 45 N° 3 de Williams, la versión podría decirse basada directamente en la Vidalita tradicional, o bien, en la que escribiera el guitarrista salteño Eduardo Falú que, con variantes, también incluye tremolo, armónicos y pasajes muy similares a los que realiza Daniel Toro. Véase disco LP del sello Music Hall, de 1984. N° 13.2.93. Formato vinilo 33 1/3 r.p.m. La partitura de *Vidalita (tradicional)* de Eduardo Falú, para guitarra solista, con la cual guarda cierta similitud, fue editada por Ricordi Americana en 1967, bajo el N° 12.694.

Recientemente, una versión de una vidalita para arpa, realizada por Federico Lombardi, se ha atribuido a Williams. Con una circulación que por el momento desconozco, la versión ha sido grabada comercialmente por la arpista entrerriana Marcela Méndez y contiene una introducción totalmente libre y novedosa en la que se despliegan arpegios y armónicos propios de los recursos del instrumento. (CD “Obras para arpa de compositores argentinos”, Vol. 1. Marcela Méndez, arpa. Buenos Aires, Sello Tradition, 2008, TR080433). Con evidentes giros diferentes en la melodía, hace pensar más bien en la “paráfrasis sobre un aire criollo” que hiciera Hargreaves, que en la de Williams. Lombardi fue un profesor de arpa que se habría desempeñado en Tucumán durante la primera mitad del siglo XX. No editada, el manuscrito perteneció a la arpista Viviana Casella (hija de

ció Enrique Cámara en 2006³⁴. Su objetivo fue la identificación del estilema procedente del folclore argentino que Williams empleó, según dice, para “redefinir su identidad cultural a través de la evocación de rasgos de la música tradicional de su país”³⁵. Sus explicaciones sobre las características de la vidalita “amorosa”, que es el apelativo que suele dársele a esta canción, son acertadas³⁶. En las dos páginas que dedica a la obra de nuestro estudio, sin embargo, parecería dar por sentado que hubo una única edición, en Mi menor y para dos voces y piano³⁷. Coincido con su análisis, pero, como se verá, corresponde en realidad a una de las varias versiones existentes.

4.- Por último, Melanie Plesch en su trabajo “La lógica sonora de la generación del 80”, de 2008, dedicó parte de su argumentación y análisis al repertorio de Williams. Su trabajo revisa la dimensión histórica del concepto de nacionalismo musical, planteando que desde la musicología post-estructuralista se ha producido una relectura de la actitud de los compositores nacionalistas que pone de relieve el uso deliberado y a la vez distanciado de los materiales folclóricos, para sus propias producciones. Sostiene además que en la “célebre” Vidalita, Williams aplicó las referencias a la música criolla “como fuente de material temático a desarrollar”³⁸. Efectivamente, aunque la obra inicia con una cita textual de la vidalita recogida en viajes de campo, posee una segunda sección, en la que emplea recursos de su propio estilo³⁹.

Interesan estas cuatro aproximaciones como muestrario del desarrollo historiográfico de la musicología histórica local. Partiendo de una visión donde las ideas del mismo compositor están muy en primer plano (Rosés Lacoigne), se pasa a una mención que acepta ya, aunque sea en parte, ciertas ambigüedades en las definiciones (Pickenhayn). Viene después el interés por establecer qué hay de la música tradicional y qué del propio estilo de Williams (Cámara) y finalmente, una visión que problematiza la actitud del compositor al argumentar cómo las categorías de ‘uso’ y ‘distanciamiento’ pueden convivir en una misma obra (Plesch).

¿Una Vidalita o varias Vidalitas?

Es imprescindible explicar que, aún sin considerar las numerosas obras de Williams que se denominan *Vidalita*, y que derivan del opus 45, se reconocen variantes y/o reescrituras de la misma obra, tanto por parte de él mismo como también de otros músicos. Por lo pronto, se produjo en 1913 una primera migración, cuando Williams integró su *Vidalita* a las *Veinte canciones escolares*, opus 67⁴⁰. Colocada como el segundo número de esa serie, la obra está transportada a Do menor y contiene evidentes adaptaciones en el texto que aligeran el tinte amoroso de la poesía, probablemente por

Enrique Mario Casella, compositor uruguayo radicado en Tucumán). (Comunicación personal con Marcela Méndez, 19-VIII-2011). El interludio, que es similar a la introducción, da lugar nuevamente a la variada sección A que desemboca en una coda, transcurriendo todo el trozo en modo menor.

³⁴ Enrique Cámara de Landa: “El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre”, *Etno-folk. Revista galega de etnomusicología*. Año II, Vol. 3, Nº 6. (Baiona, Dos acordes, X-2006), pp. 117-160.

³⁵ E. Cámara de Landa: “El folklore”, p. 118. Por estilema, Cámara entiende los “elementos configuradores de estilo” que Williams adoptó, elaboró o creó en su adhesión explícita a una estética de tipo nacionalista.

³⁶ Cámara explica que la vidalita amorosa “consta de cuartetos hexasilábicos en cuyos finales de versos pares se agrega un mote o estribillo consistente en una sola palabra –“vidalita”– cuyo acento es modificado por acción de la rítmica musical (“vidalítá”)”. E. Cámara de Landa: “El folklore”, p. 142.

³⁷ Por los detalles que ofrece, Cámara se ha basado en la edición de *La Quena*, de 1950.

³⁸ M. Plesch: “La lógica”, p. 81.

³⁹ Enrique Cámara afirma que Williams suele estructurar sus obras en varias secciones aplicando en algunas de ellas referencias al folclore musical y aportando sus propios recursos de mayor especulación individual, en otras. E. Cámara de Landa. “El folklore”, p. 144.

considerarlo inapropiado para el ámbito escolar⁴¹. El texto dice:

Cuando el sol se extingue
vuelve el dolor
queda el campo triste.
Cuando tú te alejas
mi dulce amor⁴²,
triste el alma queda.

Muere allá en las frondas
toda canción
triste el sauce llora.
Muere entre las auras
todo rumor
triste llora el alma.

Cuando el sol se extingue
vuelve el dolor
queda el campo triste.
Cuando tú te alejas
mi dulce amor
triste el alma queda.

Texto de Vidalita opus 67 N° 2, por Alberto Williams.
Adaptación para uso escolar⁴³.

Otras variantes que tuvo la obra conciernen al orgánico y/o al uso o no del texto. Pero antes de pasar a esas versiones y adaptaciones, querría observar que, seguramente a causa del éxito mayor de esta canción, se la comenzó a editar escindida del ciclo *Canciones incaicas*⁴⁴. La partitura de *Vidalita, opus 45 N° 3* se publicó por separado en varias oportunidades. De los ejemplares que se han podido consultar, se encontraron: uno editado por La Quena en Fa # menor que lleva un postludio de cuatro compases de piano solo⁴⁵; otro, de la misma editorial, que indica entre paréntesis “en el estilo popular argentino” y está en Re menor, lo cual podría hacer pensar que podría ser una versión para uso escolar⁴⁶; otro, en Mi Menor y a dos voces, tal como lo describe Enrique Cámara, editado por la Comisión Nacional de Cultura en 1941⁴⁷. Finalmente, está la edición que podría haber sido el vehículo de la amplia difusión: me refiero a la que la figura en la colección *La mejor música del mundo*, en Fa # menor, de 1918, que aparece con traducción del texto al inglés⁴⁸. Por tanto, aún hablando de lo que podría llamar-

⁴⁰ Las *Veinte canciones escolares en el estilo popular argentino* a 1 y 2 voces (tal el título completo de la serie) son: *La vida*; *Vidalita*; *Canción matinal*; *Triste*; *Por la patria*; *Arroró*; *Diana*; *El sauce llorón*; *Barcarola*; *El Tic-tac*; *La hierra*; *Canción de cuna*; *Alerta*; *Ronga Catonga*; *Yaraví*; *Gloria a la patria*; *Milonga del árbol*; *Canción de la tarde*; *Al despuntar el día*; *Plegaria*.

⁴¹ Algún verso tiene varias sugerencias de cambio, para elección por parte del profesor según el grupo de escolares. La nota más aguda de la línea melódica es un Re 4.

⁴² Aquí es donde se sugieren tres variantes: “vestal del sol”; “mi payador” o bien, “amado sol”.

⁴³ Si se compara la poesía, escrita por el mismo compositor, con la del texto original para las *Canciones incaicas*, se nota que había menor variedad en el original, puesto que se había optado allí por el recurso de la repetición invertida de los versos: *En el alma mía / No brilla el sol / Desde que te fuiste. / Desde que te fuiste / No brilla el sol / En el alma mía. / Densa noche umbría / Cubrió mi amor / Con su manto triste. / Con su manto triste, / Cubrió mi amor / Densa noche umbría. / En la vida mía / Solo hay dolor / Desde que te fuiste. / Desde que te fuiste / Solo hay dolor / En la vida mía.*

⁴⁴ La versión de las *Canciones incaicas* que consultamos corresponde a Fondoma-Partituras del INM (PI 958), que no tiene fecha.

⁴⁵ Esta obra aparece bajo el N° 189.349 de la Biblioteca Nacional; la edición lleva fecha del 17-XI- 1941.

⁴⁶ La partitura se puede consultar en Biblioteca Nacional bajo el N° 79.026 y en el INM, en Fondoma-Partituras (PI 2318); tiene fecha 15-XII-1941. También en Re, existe una edición sin fecha de Gurina y Compañía, la marca registrada que tuvo Williams (disponible en biblioteca de música de la Universidad Nacional de Rosario bajo el N° 10.823).

⁴⁷ Figura en el Fascículo III. “Compositores contemporáneos”, de la *Antología de compositores argentinos*. (Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1942), pp. 18-20.

se la versión 'original', se observan ya unas cuántas variantes que circularon en diferentes épocas.

Entre las adaptaciones y transcripciones de Vidalita, existen tanto aquellas instrumentales como las vocales⁴⁹. El siguiente cuadro resume las instrumentales, hasta el estado actual del conocimiento:

Partituras de las transcripciones instrumentales de la

Formación	Tonalidad	Autor de la transcripción	Datos de edición	Observaciones
Violín y piano.	Fa # menor.	Emilio Napolitano.	Ricordi, 1961. BA 12048.	
Violín y piano.	Fa # menor.	Rafael Izzi.	Gurina & Cia. / Breitkopf & Härtel, Leipzig, s/f.	
Cuerdas (Violines I y II, Violas, Violonchelos, Contrabajos).	Sol menor.	Alberto Williams.	Gurina y Cia./ Impresa en Breitkopf & Härtel, Leipzig, s/f.	Integra como tercer número la Primera Suite Argentina.
Dos guitarras.	La menor.	Jorge Gómez Crespo.	Inédita, s/f.	MS perdido. Copias en posesión de Víctor Villadangos y Sergio Moldavsky, s/f.
Arpa.	Mi menor.	Federico Lombardi	Inédita.	Ms s/f, en posesión de la familia de Viviana Casella, hija de Enrique Mario Casella. Podría ser transcripción de la de Hargreaves, a pesar de estar atribuida a Williams.
Piano.	Fa # menor.	Alberto Williams.	La Quena, 1951.	

Vidalita, opus 45 N° 3.

Se ofrecen unas breves descripciones de algunas de estas transcripciones, con el objeto de señalar las mayores o menores variantes que ofrecen:

1.- La de violín y piano, de Emilio Napolitano, está en Fa # menor. La parte A es idéntica respecto de la versión original mientras que en la sección central A', trabaja en cuerdas dobles, en terceras, octavas y sextas paralelas. Sobre el final, queda el piano, mientras el violín cierra con un intervalo de dominante a tónica, en matiz muy suave⁵⁰.

2.- La transcripción para orquesta de cuerdas fue realizada por el mismo Williams. Contendida en la *Primera suite para cuerdas*, constituye el tercer número luego de "Hueya y Milonga" y precede al último, "Gato", siendo casi en todo igual al original⁵¹.

3.- La versión para piano solista contiene una detallada pedalización, como es usual en Wi-

⁴⁸ Aparece como la pieza N° 60 del Tomo VIII, p. 569-571 (Nueva York: The University Society, Inc., 1918). Disponible en la colección Williams del INM, bajo la signatura PI N° 2182. *La mejor música del mundo* incluyó volúmenes diferenciados de obras para piano, canto y piano y didácticas y se publicó en dos ediciones, una denominada "filarmónica" y la otra, "latinoamericana". La traducción al inglés es de Edith Tillotson.

⁴⁹ Existen dos adaptaciones vocales, de Williams mismo, inéditas y con circulación más bien restringida. Sobre una de ellas para coro mixto a cappella, en Mi menor, solo se sabe que existe en el archivo familiar actual (Sr. Pablo Williams) y que está escrita de puño y letra del compositor. La otra, es una versión en Re menor, orquestada de dos maneras similares (seguramente en función de requerimientos o circunstancias distintas). Las partituras se hallan en el archivo del INM: una con el orgánico 2.2.2.2- 2.0.0.0- cus, y la otra: 1.1.1.1-1.0.0.0- cus.

⁵⁰ La partitura está en la sección música de la Biblioteca Nacional, bajo el N° 100.407 (Caja 503).

⁵¹ Nótese que la ubicación en tercer lugar guarda relación con los *tempi* que el compositor ha pensado para su suite.

lliams. Una serie de rápidas escalas cromáticas y pasajes escritos a manera de *fioriture* dan un marco pianístico de mayor interés a la sección B, en la que se encuentra el clímax⁵². Emma Garmendia en su estudio doctoral explica que la escritura en métrica ternaria del compositor es “la que usaban los músicos *amateur* antes de la investigación de Vega”⁵³. Retoma la idea de que la *vidalita* recreada aquí es la que el circo de los Podestá tenía en su repertorio⁵⁴. Sin duda, fue canónica también la versión interpretada por Lía Cimaglia, dilecta discípula de Alberto Williams⁵⁵.

4.- Finalmente, la versión de dos guitarras es la de Jorge Gómez Crespo, un guitarrista-compositor cuyos arreglos de obras canónicas del nacionalismo musical argentino para la guitarra, o para dúo de guitarras como es este caso, circularon notablemente en el medio local⁵⁶.

Recepción en el ámbito escolar

La *Vidalita*, como se dijo, integra las *Veinte canciones escolares opus 67*, de 1913. Respecto de la edición, debe remarcar que también se publicó un folleto pequeño con la parte de canto solo, como un formato dirigido al alumno. En ambas ediciones, la del profesor y la del estudiante, se indica que es *Vidalita opus 45, N° 3*, “simplificada y con otra letra del mismo autor”⁵⁷. Se sabe acerca de su recomendación oficial a partir de 1934, año en que se implementa un cancionero unificado, publicando una primera lista de canciones escolares aprobadas por el Consejo Nacional de Educación⁵⁸.

Primeras interpretaciones públicas

Un tema de gran dilucidación es lograr establecer la fecha de la primera ejecución pública de la canción que nos ocupa⁵⁹. Por el momento, la más antigua interpretación es de diciembre de 1913 y corresponde al concierto sinfónico que dio cierre al ciclo lectivo del Conservatorio de Música de Buenos Aires y estuvo a cargo de Rosa María Acenarro, de quien se dice que le valió “los honores del bis”⁶⁰.

⁵² La partitura consultada es la editada por La Quena en 1951 (Archivo del INM: Fondoma - Partituras 950).

⁵³ Emma Garmendia Paesky: *The Use of the Milonga, Vidalita and Huella in the Piano music of Alberto Williams (1862-1952)*. (Washington: The Catholic University of America, tesis doctoral inédita, 1982), p. 156.

⁵⁴ E. Garmendia. *The use*, p. 155. Como se dijo, Aretz menciona puntualmente al circo de los Podestá. Vega dice: “Naturalmente, la *vidalita* no es popular pampeana; su enorme difusión por el Plata y por todo el país es obra del circo nómada”. (C. Vega: *Panorama*, p. 207). Garmendia menciona que la armonía es la básica que utiliza la *vidalita* (I, IV y V7) y que el compositor adiciona algunas notas agregadas que corresponden a su estilo europeo, cerrando con una cadencia auténtica como en la *vidalita* folclórica y con el común agregado, también propio de esa música, de la tercera de picardía.

⁵⁵ Puede escucharse el CD *Great Argentinian Composers and Musicians. “Homenaje a Alberto Williams”*. (Washington: Inter-American Musical Editions (OEA), s/f). Estas grabaciones originalmente fueron producidas para el sello Philips. Véase J. Pickenhayn: *Alberto Williams*, p.128.

⁵⁶ Grabada por Víctor Villadangos y Sergio Moldavsky, en un CD dedicado a la obra de “Jorge Gómez Crespo”.

⁵⁷ Alberto Williams: *20 canciones escolares*. (Buenos Aires: Gurina, s/f), p. 4, en ambas ediciones (del maestro y del alumno).

⁵⁸ La resolución del Consejo data del 14 de noviembre y está explicada en *El Monitor de la Educación Común*, Año LIV, N° 743, XI-1934. El Expediente de referencia es el 24312/I/934, que no ha podido aún ser detectado en el Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación. De todas maneras, en *El Monitor* se transcribe el Acta de la Sesión 98° del Consejo, que dice: “Los directores de las escuelas cuidarán que los profesores especiales de música se atengan a dicha lista. Todo canto no incluido en ella, deberá ser autorizado, previamente, por la Inspección de Música. [...] Cada grado deberá aprender en cada curso, no menos de diez cantos, además del Himno Nacional y los cantos obligatorios. [...]” Como se ha explicado en otro trabajo (S. Mansilla: “Paradojas”, p. 33), se publicaron dos mil ejemplares para difundir entre los profesores y periódicamente se fueron sumando otras, en listas que circularon en las escuelas. Además, en el *Cancionero escolar argentino* de Pedro Berruti, empleado desde 1956 y hasta por lo menos fines de la década de 1990, el texto de esta adaptación escolar está publicado junto a una breve biografía de Williams, lo que hablaría de cierta persistencia en la divulgación de la canción durante la segunda mitad del siglo XX. Véase Pedro Berruti (comp.): *Cancionero escolar argentino*. (Buenos Aires: Editorial Escolar, 1956), p. 59.

⁵⁹ Una indicación de Ana María Locatelli de Pérgamo en un catálogo del compositor archivado en el Instituto Nacional de Musicología, en la ficha modelo de catalogación empleada en la en otros tiempos llamada “Sección Música Urbana Superior”, indica el año 1918. Dedujimos por una nota de la revista *Nosotros* que ese año se interpretó con orquesta en el Teatro Colón, dato que no figura en Roberto Caamaño: *La historia del Teatro Colón 1908-1968*. 3 Tomos. (Buenos Aires: Cinetea, 1969).

Se menciona en la prensa periódica que es para canto y orquesta y se deduce, en cierta forma, que constituía una novedad⁶¹.

En la Universidad Popular de la Boca, en 1917 comenzó un ciclo de conciertos populares organizados por el Conservatorio de Buenos Aires. En esa ocasión se interpretó *Vidalita*, destacando el diario *La Prensa* sobre los “aires populares” empleados que “han contribuido a difundir dentro y fuera del país una nota realmente nuestra”⁶².

En 1918 se cumplían las Bodas de Plata del Conservatorio de Williams, fundado en 1893. Un concierto de homenaje en el Teatro Colón incluyó varias composiciones, entre las cuales la *Vidalita* fue “cantada con arte exquisito por la señora Hina Spani, laureada del Conservatorio de Buenos Aires”⁶³.

Detenerse en las diversas interpretaciones ocurridas a lo largo de la década de 1920 no es posible en esta ocasión, aunque sí comentar la documentación de actuaciones de diferentes sopranos en 1923⁶⁴, 1925, 1926, 1927 y 1929⁶⁵, en conciertos organizados por la Sociedad Nacional de Música⁶⁶ y la Asociación Wagneriana, que tuvieron lugar en diversas salas. Entre otras, el teatro Sarmiento, la asociación Amigos del Arte y el Consejo Nacional de Mujeres⁶⁷. Roberto Caamaño cita algunas interpretaciones en el Teatro Colón. Entre ellas, la de cuerdas que dirigiera Ferruccio Calusio con la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires en 1954⁶⁸. En el mismo teatro, ámbito de legitimación artística por excelencia en nuestro país, la afamada cantante Victoria de los Ángeles la ofreció en su visita de 1978⁶⁹.

Hacia afuera del país: Francia

La grabación de *Vidalita* el 11 de abril de 1926 para RCA Víctor⁷⁰, por Antonietta Meneghel, soprano italiana conocida como Toti Dal Monte⁷¹, corrobora la afirmación de Isabel Aretz que se ha mencionado, en el sentido de que la fama a gran escala de esta obra se habría dado a partir de su positiva recepción en París⁷².

⁶⁰ “Conservatorio de Buenos Aires”, *El Diario*, 31-XII-1913.

⁶¹ “Abunda [Vidalita] en detalles instrumentales y en armonías verdaderamente personales [...], el público se mostró complacido en alto grado, expresando su juicio con una franca ovación”. “Concierto sinfónico Williams”, *La Tarde*, 31-XII-1913.

⁶² “Una experiencia interesante. La escuela centro social. Una hora de música”, *La Prensa*, 11-VII-1917.

⁶³ Dirigió Franco Paolantonio. Gastón Talamón: “Crónica musical”, *Nosotros*, Año XII, Nº 112, IX-1918, p. 583.

⁶⁴ En 1923 actuó Salomé Krucewiski, quien la bisó. Véase *El Hogar. Ilustración musical argentina*, Año XIX, Nº 732, 26-X-1923, p. 5.

⁶⁵ Véase Carmen García Muñoz: “Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la ‘Sociedad Nacional de Música’ entre 1915 y 1930”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año IX, Nº 9, 1989, pp. 149-194.

⁶⁶ Programas de concierto correspondientes a la Audición Nº 192, del 30-VII-1940 de la Sociedad Nacional de Música, realizada en Amigos del Arte y del 13-IX-1950, de la SNM, en la Asociación Amigos del Libro. Gentileza del Archivo del IIMCV (UCA).

⁶⁷ Una suerte de “festival de vidalitas” fue lo que presentó Ninon Vallin en 1932, en una audición de la Cruz Blanca del Consejo Nacional de Mujeres, organizada junto con la Wagneriana. Crónica en *La Prensa*, 5-XI-1932.

⁶⁸ Si bien en las tablas del tercer tomo del libro de Caamaño figura interpretada en 1953, en el tomo II se encuentra entre las obras dirigidas por Calusio en 1954, año en que tuvo a su cargo siete conciertos. Ver R. Caamaño: *La historia*, Tomo III, p. 383 y Tomo II, p. 423.

⁶⁹ Dice *La Nación*: “Del compositor argentino Alberto Williams presentó a continuación una sentida y bien detallada versión de la “Vidalita opus 45 Nº 3”. [...] Fue recibida con una impresionante ovación, cariñosamente despedida por nuestro público, que exteriorizó su aprobación con sostenidas y entusiastas demostraciones de aplauso”. Cfr. “Con brillante éxito actuó Victoria de los Ángeles”, *La Nación*, 15-VIII-1978, p. 19.

⁷⁰ El Nº de matriz según el catálogo RCA Víctor online es BVE-36756. Al parecer esa grabación estuvo incluida en dos discos: Victor 1202 (Red Seal 10-in, double-faced) y Gramophone DA-863. Un tercer disco, para Gramophone (7-53108) no se llegó a poner en circulación. Información disponible en:

<http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/25646/Dal_Monte_Toti_vocalist_soprano_vocal>; fecha de último acceso: 28-VIII-2011.

⁷¹ Toti dal Monte (1893-1975), soprano italiana, debutó en La Scala de Milán en 1916. Reconocida internacionalmente, sobre todo por sus papeles en óperas ligadas al *bel canto*, debutó en Estados Unidos de Norteamérica, en el Metropolitan, en 1924,

Sin embargo, la inclusión en *La mejor música del mundo* de 1918 permitiría hacer sospechar de otros canales de circulación, paralelos y no europeos⁷³. Pero ellos no se han podido confirmar por el momento por lo cual, se documenta en esta sección, lo ocurrido en París a comienzos de 1930.

Efectivamente, entre febrero y marzo de ese año, se realizó en la capital francesa un ciclo de tres conciertos dedicados íntegramente a Williams. *Vidalita* se interpretó en el tercero de los conciertos, recibiendo notable atención de parte de la crítica⁷⁴. Las opiniones comprendieron expresiones de elogio y otras que solo pusieron el acento en captar lo “autóctono” de las canciones⁷⁵, o enfatizar su “estilo popular”⁷⁶. En *Le Monde Musical*, por ejemplo, se lee:

En cuanto a las *Canciones incaicas* [...] inspiradas por el arte popular, alcanzan quizá a un nivel de arte más elevado, puesto que es más concentrado. La señora Judith Litante se mostró notable en todo sentido, ya por el esplendor de su voz, ya por la fuerza expresiva tan extraña que emana de toda su persona⁷⁷.

Como es de notar, se apreció el carácter popular de este ciclo y, por la expresividad “extraña” de la cantante, quizá algo del “exotismo” que significó para la crítica, la representación musical del Perú⁷⁸. Otras publicaciones no dudaron en emplear, directamente ese término:

En cuanto a las páginas vocales intitoladas *Canciones en el estilo popular argentino*, la voz expresiva de la señora Judith Litante destacó de un modo encantador toda la poesía exótica que las impregna⁷⁹.

Las páginas vocales intitoladas *Canciones incaicas* tienen una poesía *exótica* intrínsecamente encantadora⁸⁰.

e integró en los años posteriores la Chicago Civic Opera. Invitada por la Melba, realizó varias giras por Australia. Fue recordada por su timbre fuertemente individual y por sus sutiles inflexiones del texto. Ver Harold Rosenthal y Alan Blythm: “Dal Monte, Toti”, en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Londres: Macmillan, 2001).

⁷² Si bien Rosés Lacoigne menciona en 1942 varias cantantes extranjeras que grabaron discos con obras de Williams, la que se ha podido confirmar por el momento en el caso de nuestra partitura, es la de la afamada cantante italiana. Cita además a Ninón Vallin, Lily Pons y Cristina Maristany; y se ataja de posibles “enojosas omisiones”. Z. Rosés Lacoigne: *Alberto Williams*, p. 24.

⁷³ Por ejemplo, la grabación por Isabel Marengo para RCA Victor (4221-A, 78 rpm) realizada en Buenos Aires.

⁷⁴ Se han podido consultar esas críticas a través de un álbum hemerográfico en posesión de Pablo Williams y se conservan además en el Archivo del INM, traducciones realizadas por el mismo compositor. Bajo una leyenda que dice “Juicios sobre las obras de Alberto Williams ejecutadas por primera vez en París en las Salas del Conservatorio, Erard y Gaveau, los días 24 de febrero, 8 y 15 de marzo de 1930, a las 21 horas”, se conservan unos treinta folios manuscritos de puño y letra del compositor, que son los que aquí se emplean.

⁷⁵ “Las canciones incaicas que siguieron son melodías escritas por Williams sobre poemas de él mismo. Son tres y todas encantadoras, aunque nuestra falta de erudición especial no nos permite decidir la parte que corresponde al folklore de lo autóctono del Perú”. Omer Singelé, en *Le Courrier Musical et Théâtral*, Año 32, N° 7, 1-IV-1930.

⁷⁶ Por ejemplo: “La señora Judith Litante, que tiene una hermosa voz esplendente de soprano, hizo aplaudir algunas lindas canciones escritas en el estilo popular argentino.” Tristán Klingsor: “Los conciertos de la semana pasada”, *La semaine á Paris*, Año 10, N° 407, del 14 al 21 de marzo de 1930.

⁷⁷ Auguste Mangeot: “Sála Erard: Obras de Alberto Williams”, *Le Monde Musical*, Año 41, N° 3, 31-III-1930.

⁷⁸ En otra publicación se las mencionó como “aires populares hábilmente armonizados”. André Messenger: “Recitales y Conciertos. Obras de Alberto Williams”, *Comedia*, Año 24, 15-III-1930.

⁷⁹ Énfasis mío. Marcel Gantier: “Alberto Williams”, *Paris Sud et Centro Amérique*, Año 5, N° 186-187, 20-IV-1930. En esta publicación se reseñan los tres conciertos en una sola y extensa nota.

⁸⁰ Énfasis mío. Maurice Imbert: “La música. Conciertos y Recitales”, *Journal des Débats*, 17-III-1930. En otro diario se escribió: “El programa comprendía [...] poesías finas y sonoras del mismo compositor. [...] Después, otras poesías del maestro, de una tonalidad y de un *color muy raros*.” Jean Cenevol: “El segundo concierto de Alberto Williams, poeta y compositor, fue un verdadero triunfo”, *Paris-Presse*, Año 2, 11-III-1930. También el énfasis es mío.

Elogiosas fueron las opiniones sobre las *Canciones incaicas* y en especial, sobre *Vidalita*, que se pueden leer en *Excelsior*⁸¹, *La Liberté*⁸² y *The New York Herald*⁸³.

Presencia de Vidalita en homenajes a Williams, en 1942

Una manera de deconstruir la conformación canónica de nuestro objeto de estudio consiste en la observación de su presencia en momentos y ocasiones clave (aniversarios, conmemoraciones, homenajes), que marcaron casi una suerte de “hitos” en su difusión, por el contexto que tuvieron.

El año 1942 en que Williams cumplió 80 años parece haber estado colmado de homenajes y reconocimientos al compositor, al punto que existe un libro que recopila esos actos. Se incluyen en dicho volumen transcripciones de documentos: reseñas periodísticas, alocuciones, programas de conciertos, esquelas y cartas, entre otros⁸⁴. Los eventos estuvieron organizados por una comisión, desde el Instituto de Cultura Integral. La iniciativa partió de Monseñor Julián P. Martínez quien presidió la comisión que integraron el Dr. Carlos Alberto Pueyrredón, el Dr. Alfredo L. Palacios, el Gral. Francisco Medina, el Dr. Carlos Robertson Lavalle y la Srta. Zulema Rosés Lacoigne, que se desempeñó como secretaria⁸⁵. Las alusiones a la canción en las referencias hemerográficas contenidas en ese libro reinciden en el uso del adjetivo “célebre” precediendo a “Vidalita” o bien, mencionan que se debió repetir⁸⁶, o que tuvo especial éxito. En el cuadro de la página siguiente, muestro las interpretaciones de la obra en aquel año de 1942.

El concierto organizado por la Wagneriana se presentó indicando que el programa comprendía “algunas de las obras más significativas dentro de su producción de cámara”⁸⁷. El del Instituto de Cultura Integral, el 7 de octubre, tuvo una apertura y un cierre especiales. Se inició con *El rancho abandonado* y se cerró con *Vidalita*⁸⁸. Dos versiones de *Vidalita* se escucharon en el mismo concierto, el del homenaje de la Universidad Nacional de Cuyo: la de canto y piano y la de orquesta de cuerdas⁸⁹. En el homenaje realizado en Quilmes, el Presidente de la Comisión Municipal de Cultura expuso en un extenso discurso sus ideas sobre el homenajeado. Resaltó a Williams como poeta y destacó que, según Talamón, era el iniciador y creador del género de la canción de cámara⁹⁰.

⁸¹ “En cuanto a las canciones incaicas o argentinas, diremos que son lindas piezas, de flexibles líneas melódicas, de un atractivo seguro. Toda una pléyade de artistas de renombre [...] fueron los protagonistas calurosos [...] de estas obras que legítimamente han establecido aquí, la reputación de un estimadísimo músico”. Pierre Leroi: “Audiciones musicales: Obras de Alberto Williams”, *Excelsior*, 19-III-1930.

⁸² “Si las canciones populares argentinas e incaicas, de hermosa vena popular, hallaron en la señora Litante una intérprete calurosa y experta, el talento de los eminentes artistas, señora de Grovlez, Hekking y Pascal, no nos ha impedido encontrar en otras páginas de la música de cámara algunos estiramientos, repeticiones y un andar un pocos descosido”. Pierre Wolf: “Los recitales”, *La Liberté*, 24-III-1930.

⁸³ “Williams es un compositor argentino cuyas obras merecen atención. Acaba de ofrecer ahora un concierto de música de cámara en la sala Erard. [...] La señora Judith Litante, soprano de amplio registro, tuvo que repetir *Vidalita* y agregar un aire nuevo a su programa, *A través de mi ventana*”. Louis Schneider: “La música en París”, *The New York Herald*. París, 11-III-1930.

⁸⁴ Amalia Del Real (comp): *Homenajes a Alberto Williams en el 80º aniversario de su natalicio (1862-1942)*. (Buenos Aires: s/d, 1945). En Archivo Williams del INM.

⁸⁵ A. Del Real: *Homenajes*, p. 12.

⁸⁶ La revista *Mundo Musical* indicó que la *Vidalita* tuvo que repetirse en el concierto de la Wagneriana, del 21 de septiembre. (citado en A. Del Real: *Homenajes*, p. 30).

⁸⁷ A. Del Real: *Homenajes*, p. 29.

⁸⁸ A. Del Real: *Homenajes*, p. 32.

⁸⁹ La revista *Mundo Musical* dijo que fue cantada con “arte y buen gusto”, mientras que de la versión instrumental dijo que fueron “óptimas versiones”. Por su parte, el diario mendocino *Los Andes* habló de la “gran calidad emotiva” de Mary Lan y de sus “matices de ternura y melancolía”. A. Del Real: *Homenajes*, p. 57.

⁹⁰ A. Del Real: *Homenajes*, p. 98-99.

Intérpretes	Fecha	Lugar/Institución
María de Pini de Chrestia (canto); Irma Williams (piano).	18 de julio	Asociación Cultural y Biblioteca Gervasio Méndez ⁹¹ .
María de Pini de Chrestia (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	21 de septiembre	Asociación Wagneriana de Buenos Aires.
Otilia Armas (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	7 de octubre	Círculo Militar. Organizado por el Instituto Argentino de Cultura Integral.
María de Pini de Chrestia (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	s/d	Universidad Nacional de La Plata.
1) Mary Lan (canto); Emilio Dublanc (piano). 2) Orquesta integrada por profesores y alumnos del Conservatorio de Música y Arte Escénico y de la Asociación General de Músicos de Mendoza. Director José Ruta.	27 de octubre	Salón de grados de la Universidad Nacional de Cuyo. Organizado por el Conservatorio de Música y Arte Escénico.
Luis Paganotto (barítono); Horacio A. Raether (piano).	20 de noviembre	Agrupación Argentina "Saint-Saëns".
Otilia Armas (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	s/d	Asociación Sinfónica del Rosario y Asociación Artística del Magisterio. Teatro de "La Ópera".
Hina Spani (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	20 de diciembre	Comisión Municipal de Cultura de Quilmes.
Otilia Armas (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	s/d	LT 2 Red Splendid.
Oscar Graziani (canto); Donato Oscar Colacelli (piano).	5 de diciembre	Residencia de Adelina A. de Bell. Audición privada ofrecida por María de Pini de Chrestia.

Interpretaciones de *Vidalita opus 45 N° 3*, de Williams, en ocasión del 80° aniversario del compositor.

Para concluir

Desde el estudio de este caso, se propuso aquí fundamentar documentalmente pero también mediante una operación hermenéutica, la existencia canónica de la *Vidalita opus 45 N° 3* de Alberto Williams como paradigma del llamado 'nacionalismo musical argentino'.

Entre las evidencias encontradas que confluyen para la explicación del estatus canónico de la obra, están las opiniones favorablemente enfáticas de la prensa periódica y su reiteración a través de libros de divulgación, folletos y notas recordatorias que potenciaron esas opiniones, al ponerlas al alcance de nuevos públicos. En este sentido, nuestra investigación habría demostrado las ideas de Joseph Kerman expresadas al comienzo: el *canon* constituiría una suerte de "reverencia", de gran aprecio, de aprecio casi "incondicional" hacia un determinado repertorio, que se construye desde la crítica y desde un contexto literario⁹².

⁹¹ Junto a obras para piano, violín y piano y una semblanza que presentó Julia B. de Gaito, la cantante hizo las *Canciones incaicas opus 45* y *Anhelos*.

⁹² Hizo lo suyo la escuela y la enseñanza estatal y privada del canto de cámara, cultivado por las mujeres de la clase media sobre todo, todavía en las primeras décadas del siglo XX. Aquí debo reconocer que el trabajo etnográfico que requeriría mi investigación sobre esa área, la pedagógica, sigue siendo un tema que por ahora no he podido materializar.

Personalidades clave del mundo de la lírica, ámbitos de máxima legitimación como el Teatro Colón para Argentina, ciudades consagratorias por excelencia como lo fue, y es, París, notas a manera de tributo como la de Suffern en *La Nación* que sitúa a Williams y su *Vidalita* en el Parnaso, son elementos que fueron sumando para la aceptación generalizada de la partitura como una obra “que nos representa”, “que nos enorgullece”, que sirve como símbolo de identificación cultural entre quienes hemos nacido en Argentina. En una palabra, como diría William Weber, que forma parte de nuestra “mentalidad”.

Silenciosa y con poca visibilidad como diría Weber, o bien, largamente explicitada a través de la crítica periodística, como preferiría Kerman, la situación canónica de *Vidalita opus 45 N° 3* dentro del repertorio de corte nacionalista producido en nuestro país, es bastante evidente⁹³. Considero necesario continuar estos estudios que promueven una revisión historiográfica permanente, y que ponen en tela de juicio las condiciones mismas de existencia de la llamada música académica argentina, aún a riesgo de que pudieran interpretarse como un efecto multiplicador de la misma construcción canónica⁹⁴. Conectando las cuestiones inherentes a procesos históricos sociales, culturales y políticos con el análisis del objeto musical estudiado, se podrá avanzar en una consideración no ingenua de la historia musical de y en Argentina.

⁹³ Un trabajo aún pendiente, observado por el interpelador en el Coloquio en el cual se presentó esta investigación, sería el estudio de la incidencia de la radio y otros medios masivos de comunicación en la divulgación de *Vidalita, opus 45 N° 3*. Sobre todo, pensando en el alcance hacia todo el país que tuvo LRA Radio Nacional en algunos períodos de la historia argentina.

⁹⁴ Estimo que haciendo esta salvedad, respondo aquí al reparo planteado por el interpelador en el Coloquio informado. Sin duda, la musicología puede ser también una instancia de legitimación de los objetos estudiados. Sin embargo, considero pertinente el énfasis en observar la construcción canónica en la música académica argentina, por lo arraigado que están algunos conceptos en la historiografía tradicional. Adhiero a las precauciones de Dahlhaus en esto, cuando al definir la posición del historiador respecto de los hechos (que se definen siempre en base a datos, aunque categorizados) dice que “una investigación histórica consciente de sí misma se mantiene en precario equilibrio entre dos falsos extremos: el de un ingenuo objetivismo y el de un destructivo escepticismo radical”. Véase Carl Dahlhaus: *Fundamentos de la historia de la música*. (Barcelona: Gedisa, 1997), p. 55.