



Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales

ACTAS DE LA XXI CONFERENCIA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA
Y XVII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA

Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música.

Prácticas y (etno) estéticas musicales

XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y

XVII Jornadas Argentinas de Musicología

Mendoza, 31 de julio al 3 de agosto de 2014



ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE
MUSICOLOGÍA



Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología / Stella Aramayo [et.al.]; edición literaria a cargo de Ana María Olivencia [et.al.].

1º Ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología, 2015.

E-Book.

ISBN 978-950-99271-2-4

1. Musicología. 2. Música Latinoamericana. I. Aramayo, Stella II. Olivencia, Ana María, ed. lit.

CDD 780.80

Fecha de catalogación: 06/07/2015

Diseño de tapa: D.I. Claudia Grebenc y D.I. Irene Diez.

Las editoras no concuerdan necesariamente con las opiniones vertidas por los autores.



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported. Para ver una copia de esta licencia, visita http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.es_AR.

aamusicologia.com.ar

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 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. Su número de identificación es 360.1.09

Dirección postal: México 564. 1º Piso. (1097). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

E-mail: **info@aamusicologia.com.ar**

COMISIÓN ORGANIZADORA

Coordinadores:

María Inés García

Héctor Luis Goyena

Leonardo J. Waisman

Integrantes:

Diego Bosquet

Omar García Brunelli

M. Emilia Greco

Silvina Luz Mansilla

Clarisa Pedrotti

Ana Romaniuk

COMISIÓN DE APOYO

Gabriela Gueembe

Ana María Olivencia

Luciana N. Orellana

Ana María Otero

Juan Pablo Páez

COMITÉ DE LECTURA

Diego Madoery

Javier Marín López

Melanie Plesch

COMISIÓN EDITORA DE ACTAS

Ana María Olivencia

Antonieta Sacchi de Ceriotto

Ana María Otero

M. Emilia Greco

AUTORIDADES NACIONALES

Ministra de Cultura de la Nación

Teresa Parodi

Secretario de Gestión Cultural

Sebastián Schoenfeld

Director Nacional de Artes

Rodolfo García

Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Héctor Luis Goyena

AUTORIDADES DE LA FAyD

Decano

Drago Brajak

Vicedecana

Mónica Pacheco

Director de Investigación y Desarrollo

Diego Bosquet

Secretaria de Extensión y Actividades Artísticas

María Inés Zaragoza

Directora de Carreras Musicales

Cristina Dueñas

AUTORIDADES DE LA AAM 2013-2014

Presidente: Leonardo Waisman

Vice-Presidente: Héctor Rubio

Secretaria: Clarisa Pedrotti

Tesorero: Omar García Brunelli

Vocal Titular: Marisa Restiffo

1ª Vocal Suplente: Federico Sammartino

2ª Vocal suplente: Lisa Di Cione

Vocal estudiantil titular: Lucas Rojos

Vocal estudiantil suplente: Fernanda Escalante

Órgano de Fiscalización:

Titulares: Myriam Kitroser, Cecilia B. Argüello

Suplentes: Silvina Argüello, Gabriela Yaya

Índice

Índice.....	4
Palabras previas	6
Estéticas, performatividad y recepción musical en la América Latina del Siglo XX	8
<i>Lila Fabro Jasiner. Decir/cantar Kaddish en América Latina: transmisión diaspórica en La Pasión según San Marcos de Osvaldo Golijov</i>	<i>9</i>
<i>Marcela Perrone. La no-discursividad en la organización temporal dentro de la música latinoamericana de concierto de los 70: Algunas reflexiones sobre estética, filosofía y política</i>	<i>20</i>
<i>Andrés Belfanti. Performatividad e identidad en la música latinoamericana para medios mixtos.....</i>	<i>30</i>
<i>Martín Kutnowski. Disonancia de tópicos estilísticos: parodia, sátira y rebeldía en la obra de Leo Masliah y Les Luthiers</i>	<i>44</i>
<i>Silvina L. Mansilla. La Sonata para piano (1921) de Athos Palma. Procesos de recepción en la producción musical argentina</i>	<i>57</i>
<i>Hernán Gabriel Vázquez. Conversación, escritura y análisis. Construcción y deconstrucción de discursos en entrevistas actuales a compositores latinoamericanos</i>	<i>68</i>
<i>Fátima G. Musri, Silvia S. Mercau y José I. Weber. La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan, 1938).....</i>	<i>78</i>
<i>Oscar Olmello y Andrés J. Weber. La guitarra académica rioplatense en la primera mitad del siglo XX. Un itinerario desde los márgenes al centro</i>	<i>95</i>
<i>Myriam Kitroser. De la práctica a la teoría: relaciones entre dos protagonistas en los orígenes del campo de la música antigua en Argentina</i>	<i>110</i>
Música e identidad	125
<i>Alejandro Bluhn. Representando! Rap e identidad en jóvenes raperos de la ciudad de Rosario</i>	<i>126</i>
<i>Fabricia D. Malán Carrera. El canto comunitario y la identidad colectiva. El caso de los inmigrantes valdenses en el Río de la Plata.....</i>	<i>140</i>
<i>Guido A. Saá. La poética del estilo medio de Britney Spears como viraje comercial hacia el mercado joven-adulto</i>	<i>155</i>
Práctica y pedagogía musical	166
<i>Salvador Campos Zaldienas. Enrique Iniesta (1906-1969), influencia de la pedagogía española en el violinismo chileno</i>	<i>167</i>
<i>Mauricio Valdebenito. ¿Práctica sin teoría?: Ricardo Acevedo y sus dos discos de guitarra chilena en la década de 1960.....</i>	<i>178</i>
La industria cultural y musical: reflexiones y recorridos en América Latina	191
<i>Juan C. Poveda Viera. La exotización del ser latinoamericano por parte de la industria musical estadounidense de mediados de siglo XX. Reflexiones a partir de los filmes «Saludos Amigos» (1942) y «The Three Caballeros» (1944).....</i>	<i>192</i>

<i>Nicolás Masquiarán. “Dime de dónde eres”. Mercado musical chileno y repertorios políticos discretos en la década de 1990.....</i>	<i>205</i>
Música colonial y religiosa en América Latina	218
<i>Mario Masera. Análisis intertextual del canto neo-gregoriano. El caso de los monasterios benedictinos de Argentina y Chile.</i>	<i>219</i>
<i>Juan P. Páez. La música en torno a una devoción religiosa en Mendoza en la época de los centenarios argentinos.....</i>	<i>235</i>
<i>Stella Aramayo. Música gregoriana en la Profesión Solemne de las monjas dominicas de clausura en el Buenos Aires del siglo XXI.</i>	<i>248</i>
<i>Cristián Guerra Rojas. “Rostro divino, ensangrentado”: teoría y praxis de la composición y adaptación musical en las iglesias protestantes en Hispanoamérica durante el siglo XIX a partir del estudio de un himno</i>	<i>264</i>
<i>Clarisa E. Pedrotti. Pobres, negros y esclavos: ministriles en Córdoba del Tucumán.....</i>	<i>280</i>
El rock en Argentina.....	291
<i>Lisa Di Cione. Autores y compositores precursores del rock and roll vernáculo en la Argentina: de Johnny Carel a los Teen Agers.....</i>	<i>292</i>
La música en su interacción con otros campos artísticos	304
<i>Mariana Signorelli. La función poética del material sonoro en la danza contemporánea. Abordaje metodológico para el análisis de la música en espectáculos coreográficos de Buenos Aires en la actualidad. Caso Río conmigo de Diego Franco (CNDC)</i>	<i>305</i>
<i>Graciela B. Restelli. Un aporte al estudio de la música en el teatro popular de Buenos Aires durante la década del 20: el caso de las obras para Narcisín</i>	<i>323</i>
<i>Cintia Cristiá. Interrelación de la música y las artes visuales en la Argentina según la exposición Diálogo de musas: teoría estética y praxis artística</i>	<i>336</i>
Fondos documentales.....	348
<i>Silvina L. Mansilla y Guillermo Dellmans. El patrimonio de música académica argentina en custodia en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.....</i>	<i>349</i>
<i>Pablo Fessel. El Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional.....</i>	<i>359</i>
<i>Ana M. Olivencia. Nueva aproximación a la trayectoria de Julio Perceval a través de la prensa</i>	<i>374</i>
El análisis musical en la música del Siglo XX.....	389
<i>Héctor Rubio. El problema de la “expresión” en la obra tardía de Anton Webern. La antinomia construcción-expresión en la Sinfonía op. 21</i>	<i>390</i>
<i>Alejandro Martínez. Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica.</i>	<i>399</i>

Palabras previas

La XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVII Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” desarrolladas en Mendoza del 31 de julio al 3 de agosto de 2014, tuvieron un doble marco: uno geográfico, la Cordillera de los Andes y otro, también de gran altura, conformado por la conferencia inaugural, titulada *Teoría, musicología y Antón Pirulero*, ofrecida por la Doctora Melanie Plesch y la conferencia de cierre, ofrecida por el Doctor Juan Francisco Sanz, titulada *La edición musical como ocasión extrema de la interpretación*.

El tema de las jornadas fue *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales*. La amplia temática convocó a numerosos investigadores, tanto noveles como consagrados, interesados por diferentes objetos y enfoques de la musicología. Gran parte de los trabajos presentados han sido compilados aquí bajo los siguientes títulos: *Estéticas, performatividad y recepción musical en la América Latina del Siglo XX*; *Música e identidad*; *Práctica y pedagogía musical*; *La industria cultural y musical: reflexiones y recorridos en América Latina*; *Música colonial y religiosa en América Latina*; *El rock en Argentina*; *La música en su interacción con otros campos artísticos*; *Fondos documentales* y, por último, *El análisis musical en la música del Siglo XX*. En su conjunto, los trabajos pueden considerarse como un paneo sobre los intereses de los musicólogos de nuestra región y su compilación, como un material de consulta que contiene diferentes miradas del quehacer musicológico.

El encuentro fue organizado en conjunto por la Asociación Argentina de Musicología, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Contó con el apoyo del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCYT-RC-2014), el Ministerio de Cultura de la Nación y también el Ministerio de Cultura de la Provincia de Mendoza. Fue declarado de interés legislativo por la Cámara de Senadores de la Provincia de Mendoza, de interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Provincia de Mendoza (Resol. 690/14) y de interés académico por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Resol. 216/14) y el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Universitario Nacional del Arte (Resol. 64/14). Contó con el aval académico de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad

Nacional de San Juan (Resol. 887/14), con el auspicio de la Dirección General de Escuelas de Mendoza, de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, con el aval y auspicio institucional del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional de La Rioja (Resol. 314/14).

Comisión Editora de Actas

Estéticas, performatividad y recepción musical en la América Latina del Siglo XX

Decir/cantar *Kaddish* en América Latina: transmisión diaspórica en *La Pasión según San Marcos* de Osvaldo Golijov

Lila Fabro Jasiner

Estudiante de Licenciatura en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

En este trabajo se abordan las implicancias de la recontextualización del *Kaddish* -como ritual de duelo del pueblo judío- en *La Pasión según San Marcos* del compositor argentino Osvaldo Golijov. A partir de interrogantes que indagan acerca del desplazamiento de la función ritual del decir *Kaddish* ante el momento íntimo de la muerte, a su reubicación en el escenario como parte de una decisión y elaboración artístico-estéticas determinadas, entrevemos una trama de desfasajes semánticos entre música y palabra, y entre palabra y palabra. En este sentido, tomamos en consideración la doble concepción del duelo como dolor ante la muerte y como enfrentamiento dialéctico, para dar cuenta de los entrecruzamientos de ambas acepciones en relación al tema abordado. Nuestro interés se centra en la interrogación de los signos lingüísticos, tanto líricos como musicales, presentes en el *Kaddish* de Golijov como base para preguntar por lo ritual y lo cultural presentes en la obra. Proponemos, asimismo, la reflexión sobre el recogimiento de lo ritual desplazado de su origen, en tanto problemática específica e inherente de la condición diaspórica del pueblo judío; en este caso, en relación a desfasajes múltiples de la evangelización cristiana en América Latina y en Argentina.

Palabras clave: *Kaddish*, Golijov, ritual, diáspora.

Reciting/Singing *Kaddish* in Latin America: Diasporic Transmission in Osvaldo Golijov's *Passion According to St. Mark*

Abstract

This paper analyses the consequences of the recontextualization of *The Passion according to St. Marks's Kaddish* of the Argentine composer Osvaldo Golijov. We pose questions about the displacement of the ritual function of the *Kaddish* at the private moment of death, to its relocation at the stage as part of an artistic-aesthetic decision and so we observe a net built of semantic gaps between music and words, and between words and words. According to this, we consider the Spanish word of mourning – *Duelo*- as grief and also as dialectic duel, in order to illustrate discursive intertwinings. We focus on the interrogation of linguistic signs, both musical and lyrical, in Golijov's *Kaddish* in order to ask for the places of ritual and cultural in the musical piece. Furthermore, we propose the reflection on the ritual displacement as an inherent and specific issue of the diasporic condition of the Jewish people; in this case, related also to the Christian evangelization in Latin America and in Argentina.

Keywords: *Kaddish*, Golijov, ritual, diaspora.

En el siguiente trabajo abordaremos interrogantes relativos a las implicancias del *Kaddish* de duelo, como plegaria judía, al final de una obra musical con textos del Evangelio según San Marcos. Intentaremos así, dar cuenta de las mismas no desde una cuestión espiritual o religiosa, sino desde la interrogación y la escucha de enlaces simbólicos presentes en el *Kaddish* en relación al texto bíblico dentro de la obra contemporánea *La pasión según San Marcos* (2000) del compositor argentino Osvaldo Golijov.

Lo ritual

De todas las plegarias de la liturgia judía ninguna despierta más emoción ni inspira mayor reverencia que el Kadish, recitado ante el fallecimiento de un ser querido en funerales y reuniones recordatorias de los difuntos, siendo un deber de los hijos el decir Kadish durante once meses luego de la muerte del padre o de la madre.¹ En sus orígenes el Kadish no constituía una oración de los dolientes sino que era profesado por los rabinos al concluir sus clases, haciendo alusión a la esperanza mesiánica derivada de los profetas y salmos. Así, el decir *Kaddish* no constituye una oración por los muertos ni tampoco refiere a la muerte. Es una plegaria por la santificación del nombre de Dios (Kidush Hashem) y de la Torá como verdad revelada. [Ver Anexo I].

El Kadish es un texto transmisor de la espera y esperanza mesiánica del pueblo judío y se destaca como eje central su carácter colectivo en la espera y participación de una respuesta. De esta forma, la plegaria no constituye un acto solitario e independiente sino uno compartido y enlazado con otros –el Kadish se dice únicamente en presencia de un *minián*, es decir, en presencia de diez hombres, y a continuación de un salmo o plegaria–.

Nos parece importante mencionar la existencia de variaciones del ritual y texto del *Kaddish* –Medio Kaddish, Kaddish rabínico, Kadish completo, Kadish de duelo– relativas a las épocas históricas, a los diversos contextos y a las tradiciones –*ashkenazi* y *sefaradí*– al interior mismo del judaísmo. El Kadish de duelo o *Kadish Yatom*, que toma el texto del Kadish completo, incluye dos frases más incluidas a partir del siglo VIII de la Era Común, que reflejan el anhelo de paz. [Ver Anexo II].

En nuestros días, el decir Kaddish no constituye únicamente una plegaria funeraria pero en este caso, haremos caso a su función en relación a la muerte, ya que el

¹ Rabi Hayim Halevi Donin: *Rezar como judío. Guía para el libro de oraciones y el culto en la sinagoga* (Jerusalem: Editorial Eliner, 1990/5750).

Kaddish que concluye la *Pasión* de Golijov es un *Kaddish* de duelo a continuación de la *Crucifixión* y *Muerte* de Jesús.

De esta forma, reparamos en la posible significación del Kadish de duelo en la leyenda del Rabí Akiva y del niño que redime el alma del padre difunto al recitar *Kaddish* públicamente;² dando cuenta del lazo entre padre e hijo y de la sucesión de generaciones. Constituye así, una plegaria que no habla de la muerte sino de la vida y la transmisión generacional; es un ritual que de forma doliente enlaza una vez más.

De esta forma, consideraremos a lo largo del presente análisis, al Kadish de duelo como corte y enlace, como duelo y transmisión, como desplazamiento y permanencia.

Lo diaspórico

El carácter diaspórico del *Kaddish* en la *Pasión* se encuentra en la recontextualización del ritual en una obra musical, en tanto desplazamientos entre significados y significantes. En este sentido, la función ritual del decir Kadish de duelo ante el momento íntimo de la muerte, es desfasada y se la ubica en el escenario como parte de una decisión y elaboración artístico-estética determinadas.

Destacamos así, que la inclusión o tratamiento de temáticas y textos religiosos en la historia de la música no solo data del origen de la misma, sino que es el origen de la misma, en función ritual pero, en este caso, escuchamos lo ritual y lo artístico que se exceden a sí mismos convirtiéndose en un hacer metafórico-artístico. Golijov fragmenta, transforma y atraviesa culturalmente el texto del Evangelio según San Marcos del Nuevo Testamento en su lectura y tratamiento como obra de arte. El evangelio cristiano deja de ser tal y pasa a ser una narración lírico-musical con un andamiaje musical heterogéneo o “multicultural”, como ha sido llamado por una multiplicidad de críticas.³

En nuestra lectura, la narración resultante de la sucesión y superposición de géneros musicales de distintas procedencias –cubanas, afro-brasileñas, argentinas,

² Donín: *Rezar como judío*, p. 291.

³ Ver: 1) Mark Swed, “The passion of Osvaldo Golijov”, *Los Angeles Times* (2000), recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web: <http://www.osvaldogolijov.com/wd1r.htm>; 2) Richard Taruskin, “Sacred entertainments”, en *The Danger of Music and other Anti-utopian Essays* (Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 2009), recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web <http://es.scribd.com/doc/129447619/Richard-Taruskin-the-Danger-of-Music-and-Other-Anti-utopian-Essays-2009>; 3) “Una obra mestiza contemporánea superior”, *La Nación Espectáculos* (2012), recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web: <http://www.lanacion.com.ar/1456300-una-obra-mestiza-contemporanea-superior#comentar>.

estadounidenses, europeas, judías, entre otras—, no responde a un tipo de discurso multicultural sino a uno anclado en la complejidad y la problemática general de la colonización y evangelización cristiana, presente en sus singularidades regionales y culturales. Observamos los entrecruzamientos, disparidades, disonancias y paradojas del texto evangélico cristiano reestructurado narrativamente para dar cuenta críticamente de la lógica cultural del capitalismo multinacional o multiculturalismo.⁴

La presencia de elementos o recogimientos de diversos géneros musicales y culturas, la entendemos sí como una utilización de elementos culturales diversos de parte del compositor en pos del producto final artístico, pero reconociendo también en ella las fragmentaciones, ruinas, forzamientos, recuerdos, olvidos y asimilaciones propias del orden de lo diaspórico y del orden de los sincretismos culturales. Por lo tanto, lo diaspórico, entendido no en tanto desplazamiento de un lugar geográfico a otro, sino como desplazamiento simbólico,⁵ atraviesa la totalidad de la *Pasión* de Golijov; y escuchamos en el decir/cantar *Kaddish*, al final de la obra, uno de los elementos esenciales de la concepción discursiva diaspórica del compositor.

Nos interrogamos, así, por el modo en que opera el decir/cantar *Kaddish* en la obra de Golijov, encontrando una posible respuesta en la resemantización y cuestionamiento tanto del texto bíblico cristiano como de la significación y práctica litúrgica judía: ¿Se dice Kadish en la *Pasión según San Marcos*? ¿Se canta Kadish en la *Pasión*? ¿Qué es decir/cantar *Kaddish*? ¿Es eso un Kadish?

Desfasajes y superposiciones lírico-musicales

Musicalmente, escuchamos como característica preponderante del *Kaddish*, el desfasaje y la superposición de cuatro planos de elementos heterogéneos que conforman un discurso sonoro unificado a pesar de la heterogeneidad de sus componentes. Al igual que toda la *Pasión* (exceptuando los números *Danza del pescador* y *Lúa Descolorida*), el *Kaddish* es una pieza esencialmente coral con presencia de pequeños grupos corales — en virtud de la espacialización sonora— sumados a los planos del canto solista, de la percusión y de la orquesta. La forma de la pieza está dada por la segmentación de

⁴ Slavoj Žižek: “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1998).

⁵ Diana Sperling: “La centralidad del borde”, en Feierstein, R. y Sadow, S. (comps), *Creecer en el gueto, crecer en el mundo* (Buenos Aires: Milá, 2005). Recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web: <http://www.bjpa.org/Publications/details.cfm?PublicationID=3776>.

acuerdo a la presencia o no presencia de los diferentes planos en una Introducción seguida de diez partes nombradas: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J.⁶

Consideramos que en el *Kaddish* se presentan tres vertientes: a) elementos minimalistas, b) elementos rítmicos de música popular y c) una textura instrumental producida por técnicas extendidas. Dentro de los elementos minimalistas identificamos motivos recurrentes –invariables o que presentan una mínima variación– cuyas superposiciones generan desfasajes o corrimientos métricos; caso de polimetría vertical presente a lo largo de toda la pieza en todas las partes, sean instrumentales o vocales [Ejemplo 1].

The musical score for the introduction of *Kaddish* is written for four percussion instruments: Berimbau, Caxixi, Maraca, and Bombo. The time signature is 8/8, and the tempo is marked as 60-66. The Berimbau part is in the bass clef and features a series of repeated eighth notes that crescendo. The Caxixi, Maraca, and Bombo parts are in the treble clef and also feature repeated eighth notes that crescendo. The Bombo part is marked with 'r.h.' and 'l.h.' for right and left hand. The Berimbau part has a 'with variations' section marked 'x10'. The score is marked 'p' for piano and 'cresc. through repeats' for crescendo through repeated notes.

Ejemplo 1. *Kaddish*. Introducción. (Golijov, 2012, *La Pasión según San Marcos*)

Los elementos rítmicos de música popular están conformados por ritmos cubanos y afro-brasileños en instrumentos percusivos de origen africano llevados a Brasil, y americanos precolombinos: Berimbau, Caxixi, Maraca y Bombo. Lo percusivo afro-latinoamericano conforma un ostinato rítmico/tímbrico presente en las partes A, B, G, H [Ejemplo 1] con una indicación de *tacet* en las partes en las cuales se dice/canta el texto del *Kaddish*.

Por último, la textura instrumental resultado de técnicas extendidas, como el uso del acordeón con pedal de *delay*, las cuerdas tocando armónicos y la guitarra utilizada con efecto redoblante, conforman un trasfondo instrumental con un resultado tímbrico trabajado de forma minimalista, en base a patrones recurrentes y repetidos en el tiempo con mínimas variaciones y desfasajes.

Destacamos que las tres vertientes, cuyas influencias minimalistas (*Electric counterpoint* de Steve Reich) y *Money, Money* de Luciano Berio resuenan a lo largo de

⁶ Osvaldo Golijov: *La pasión según San Marcos. Full Score* (New York: Hendon Music, Inc., 2012).

la pieza, están atravesadas por cambios constantes de dinámica. Golijov juega con las dinámicas de cada parte, ya sea vocal o instrumental,⁷ que conforman una textura vocal/instrumental con armonía modal prácticamente estática en un movimiento hacia adelante, producto de los desfasajes entre los diversos componentes.

Enfatizamos la parte C-F, del *Kaddish*, fragmento en el cual se presenta una yuxtaposición de textos diversos [Ejemplo 2].

De forma responsorial y mediante motivos rítmicos de notas repetidas, los coros de mujeres dicen/cantan un fragmento del *Kaddish* de duelo, a la par de un fragmento del *Lamento* de Jeremías en latín, entonado por la cantante solista, y del texto en español llevado a cabo por el coro de hombres que representan “la voz de los cielos” cantando: “Tú eres él, mi hijo amado, yo a tí te elegí”. En este fragmento, el ostinato percusivo cesa y el énfasis se encuentra en la superposición y entrecruzamientos de los diferentes textos y sus respectivos timbres, ritmos y alturas [Ejemplo 2].

Aquí, nos parece interesante notar cómo el decir/cantar *Kaddish* entre C-F siempre se presenta, al igual que el ritual del *Kaddish* de duelo, de forma colectiva, unida a una plegaria anterior –“Elohí” en la *Muerte*– de forma responsorial dialógica; y, a diferencia de las otras voces que encarnan la voz de Dios y la del profeta Jeremías, el texto de la plegaria judía es dicho y cantado por los coros de mujeres, muchas veces entonando lo mismo en virtud de la espacialización sonora, y otras veces con pequeños desfasajes rítmicos. El texto del *Kaddish* es completado y entonado en los últimos fragmentos I-J, por la cantante solista –con nombre y apellido (Luciana Souza) explícitos en la partitura y fuera de la representación semántica bíblica– acompañada acórdicamente por los coros de hombres y mujeres con indicación *ppppp*, y orquesta, sin percusión, en un drástico cambio de carácter desde F, G y H –segmentos en los cuales el ostinato percusivo retorna de igual forma que en el comienzo de la pieza, sumada a una homorritmia coral *in crescendo*– hasta un final de carácter intimista, a modo de plegaria solitaria con una última afirmación dicha conjuntamente por los coros y la cantante solista en la afirmación *Amén*.

⁷ Esteban Fioroni: “Clase dictada” (Buenos Aires: 2014).

c. 81

Luc.
Muj. Coro I
Muj. Coro II
Hom. Coro I & II
Accordion
Violín 1-3
Violín 4-6
Cello 1
Cello 2
Cello 3
Cello 4-6 (+cb.)

vi det te te un si...
u b'io me jon u be ja iei de jol bet ls ra - el
jon u b'io me jon u be ja iei ls ra - el
yo/a ti

pp
p
p
p

Ejemplo 2. *Kaddish*. Parte D: compases 81-85 (Golijov, 2012, *La Pasión según San Marcos*).

Este último fragmento marca un cambio con el decir/cantar *Kaddish* de forma coral ocurrido entre C-F pero en nuestra escucha, consideramos que las dos formas distintas de decir/cantar *Kadish*, con sus variantes e invariantes, pertenecen al orden de la transmisión del ritual de duelo.

La plegaria en duelo de la *Pasión* es aquella entremezclada con otros textos, en otros idiomas, tiempos y espacios, no liberada de las problemáticas características de un duelo -aquí, como *enfrentamiento* de partes. (En este sentido, la preeminencia sonora de un texto sobre los otros –en la yuxtaposición de los tres textos– genera problematicidad y abre a la interpretación semántica). Es, asimismo, un duelo que concluye casi de

forma solitaria porque hubo tiempos en los que era la única forma de entonarlo; pero finaliza en una entonación colectiva y allí retoma tal carácter, que no es individual sino perteneciente a un pueblo.

Destacamos por último, el contraste entre el idioma español prevaleciente a lo largo de toda la *Pasión* (con excepción del aria *Lúa descolorida*, que se encuentra en portugués), hasta la *Muerte*, en la cual resuenan plegarias en hebreo, y el *Kaddish*, en el cual hay un despliegue y una superposición semántica-idiomática que repercute en la escucha. En ese sentido, el decir/cantar *Kaddish* es una escucha también. Es la escucha de la alteridad lingüística, textual e ideológica o de lo textual ideológico alterado por lo lingüístico ideológico. Es, sobre todo al final de la obra, la escucha del duelo en arameo como una lengua otra y previa, que llega a la *Pasión* de forma dispersa y desplazada en una doble funcionalidad metafórica entre el ritual y la música.

De esta forma, observamos cómo el discurso lírico-musical del *Kaddish* de Golijov se encuentra atravesado por la idea de lo diaspórico en su estructura conformada por desfasajes, ostinatos y superposiciones de motivos, ritmos, textos.

El duelo en el decir/cantar *Kaddish* y la transmisión metafórica

El *Kaddish* de Golijov es un discurso y es una acción (la acción de decir/cantar) atravesado por las dos acepciones del duelo como dolor por la muerte de alguien y como enfrentamiento dialéctico. Observamos que el texto del *Kaddish* de la *Pasión* corresponde al texto del medio Kadishy no al del Kadish de duelo pero volvemos a confirmar que este es un Kadish de duelo; una vez más, desfasado, con variaciones y entrecruzamientos, que se presenta de forma fragmentaria y con interrupciones. Asimismo es un *Kaddish* que excede a la plegaria y ritual judíos en la yuxtaposición de textos diversos y de palabras que se contradicen en un mismo y problemático discurso lírico-musical. Como describe Donin:⁸

“Hubo épocas en las que la Santificación del Nombre de Dios –Kidush Hashem– significaba una sola cosa: ser conducido a la crucifixión en manos de los romanos, o a un auto de fe cristiano, o a las cámaras de gas de los nazis, con la *Shemá* a flor de labios. Significaba ser asesinado por el sólo hecho de ser judío o por negarse a renunciar a la fe judía. Significaba ofrecer la vida por el Santo, Bendita Sea. En resumen: significaba morir en martirologio. Pero no siempre fue así. En épocas de menos angustia y opresión, el deber judío de Santificar en público el Nombre de Dios fue y sigue siendo expresado, no por el modo de morir, sino por el modo de vivir.”

El *Kaddish* de Golijov da cuenta de lo citado anteriormente, en dolor y en enfrentamiento. Consideramos que constituye un discurso que cuestiona sobre todo al

⁸ Donin: *Rezar como judío*, p.284.

texto bíblico cristiano y a las acciones, en base al mismo, relativas a las muertes en santificación del Nombre de Dios.

Discursivamente, la sucesión del texto evangélico por un *Kaddish* de duelo como plegaria que alaba a Dios pero que va aún más allá y explicita un pensamiento mesiánico –en contradicción con la consideración cristiana de Jesús como mesías– implica la muerte de la idea de Dios en la Tierra, instaurando una concepción puramente humana de Jesús en el lazo ritual que implica el Kadish de duelo.

Ante eso, consideramos que el *Kaddish* de duelo desfasado, interpretado y fragmentado, no constituye una negación del texto cristiano, pero sí creemos que constituye un cuestionamiento y una expansión del mismo en tanto problematización semántica. El texto original del evangelio es excedido por el *Kaddish* de Golijov; el cual no constituye un simple apéndice sino que proyecta el texto al campo de la polisemia interpretativa discursiva, dentro de la cual se encuentra, asimismo, la interpretación del ritual y texto judíos, en cuestiones como: ¿Qué es un evangelio? ¿Qué es *Kaddish*? ¿Qué es Dios? ¿Quién/qué es Jesús?

Creemos importante destacar que el discurso trazado por Golijov, que no reproduce sino que produce una nueva narración anclada en una constante problematización del texto bíblico y de lo litúrgico, no concurre a la apertura semántica únicamente mediante el *Kaddish*, sino que la misma se despliega en una multiplicidad de recursos –la utilización de ritmos afro-latinoamericanos, la elección de los textos, la interpretación coral, la elección del idioma español como lengua de la narración, la inclusión de la canción popular contestataria *Todavía cantamos* de Víctor Heredia, entre otros– así como en la concepción discursiva final de la obra. No obstante, consideramos que el *Kaddish* en la *Pasión* constituye sobretudo la interpretación diaspórica del oxímoron de un cierre abierto en un tiempo proyectado hacia adelante mediante la transmisión y la memoria. Es en la interpretación misma del texto evangélico y del *Kaddish* como apertura final, así como en los desplazamientos y resignificaciones simbólicas que implica la misma, en oposición a un arraigo semántico, donde se conforma el discurso diaspórico de Golijov.

Escuchamos en la *Pasión según San Marcos* de Osvaldo Golijov la evangelización de América Latina y los atravesamientos mutuos en el interior de los sincretismos latinoamericanos. Escuchamos asimismo la violencia denunciada relativa al rol de la Iglesia católica en la última dictadura militar en Argentina (1976-1982) y escuchamos también el cuestionamiento de lo literal unívoco de la plegaria judía en pos

de una interpretación ritual del Kadish como enlace, con múltiples posibles significados en interpretaciones, desfasajes y desplazamientos, que implica lo diaspórico. Escuchamos finalmente la historia del pueblo judío –así como de la humanidad– en esa “diáspora/desarraigo que conforma su condición de existencia en el exilio del origen y del sentido, en tanto seres hablantes, arrojados necesariamente a la multivocidad y a la interpretación”.⁹ De esta forma, consideramos que el decir/cantar *Kaddish* en *La Pasión según San Marcos* conforma lo ritual en el exilio; es un decir cantando interpretativo, es decir una transmisión diaspórica. Y escribimos “decir/cantar *Kaddish*”, porque lo que sucede tanto en la práctica litúrgica como en el *Kaddish* presente en la *Pasión*, se encuentra en el medio de ambas acciones, de ambas denominaciones. El *Kaddish* se dice cantando o se canta diciendo y como tales, podría denominarse cantilación o recitativo pero sostenemos que es un hacer de música y palabra ligadas, que se encuentra en el medio de posibles nombramientos fijos, en un hacer metafórico que expresa un resto no manifiesto abierto entonces a plurales lecturas.

El *Kaddish* de Golijov mantiene ese carácter y esa posición intermedia poniendo en evidencia que la muerte de lo unívoco literal es trascendida en duelo por la palabra, por la música, por la transmisión y la filiación cultural; por el decir/cantar una plegaria colectiva y reconocerse parte de un lazo, en tanto inscripción en una sucesión de generaciones (*eile toledot*) y en tanto parte de lo interpretativo.¹⁰

⁹ Diana Sperling: “Tiempo y filiación. El dispositivo de la filiación como productor de la subjetividad occidental”, Seminario dictado en Buenos Aires, 2014.

¹⁰ Mis agradecimientos por la ayuda y los aportes realizados en la reflexión sobre la transmisión y el *Kaddish* de duelo a la Lic. Isabel Edenburg, Lic. Esteban Fioroni, Dr. Ricardo Forster, Dra. Diana Sperling y Dr. Carlos Basch. Agradezco entonces el canto de mi padre y el canto del nombre de mi madre.

Anexo I

Kadish

Yitgadal veYitkadash Shmé Rabá. Bealmá di brá Jireuté VeYamlíj Maljuté
bejayejón ubeyomejón ubejayeí dejol Beit Yisrael baagalá ubizman kariv
veimru Amen.
Ye'he Shme Rabá mevaraj leolam ulealméi almayá
Yitbaraj veYishtabaj ve Yitromam veYitnasé veYithadar veYitalé veYithalal
Shmé DeKudedeshá Brij Hu,
Leelá min col birjatá veshiratá, tushbejatá
venejematá, deamirán bealmá, veimmru Amen.

*Magnificado sea el Gran Nombre (de Dios) en
el mundo que El ha creado a Su voluntad. Que establezca
Su reino en nuestra vida y en nuestros días y en vida de toda
la Casa de Israel, prontamente y en tiempo cercano; y
dígase: Amén.*

*(Respuesta: Sea Su Gran Nombre bendito para siempre y
por toda la eternidad).*

*Bendito y alabado y glorificado y enaltecido y elevado y
embellecido y ensalzado y loado sea Su Nombre Sagrado,
Bendito Sea, por encima de todas las bendiciones y cánticos,
alabanzas y consolaciones que se pronuncian en todo el
mundo. Y dígase: Amén.*

(Donin: *Rezar como judío*, p. 286.)

Anexo II

Yehé Shlamá Rabá min Shemayá vejayím aleinu veal col Israel veimrú Amen.

Osé Shalóm bimromav, Hu yaasé Shalóm aleinu ve al col Israel veimru Amen.

Haya una gran paz de los cielos, y vida para nosotros y para
todo Israel; y dígase: Amén.

El que establece la paz en las alturas, El establecerá en Su misericordia la paz para
nosotros y para todo Israel; y
dígase: Amén.

(Donín: *Rezar como judío*, p. 287.)

Lila Fabro Jasiner es estudiante de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Interesada en el cruce de arte y judaísmo, y en los estudios transnacionales y de la diáspora, es miembro del Núcleo de Estudios Judíos del Instituto de Desarrollo Económico y Social, y miembro asociada de la Asociación Latinoamericana de Estudios Judíos. Como investigadora en formación, integra el proyecto en curso: “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish castellano. Teatro, prensa y escolarización judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX” (Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires).

La no-discursividad en la organización temporal dentro de la música latinoamericana de concierto de los 70: Algunas reflexiones sobre estética, filosofía y política

Marcela Perrone

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Conservatorio Juan José Castro

Instituto Superior de Formación Artística “Juan Pedro Esnaola”

Resumen

En este trabajo nos centramos en la *no-discursividad* dentro de la estética de un grupo de obras de música de concierto latinoamericana de la década del 70. Relacionamos la no-discursividad con concepciones no lineales del tiempo. Se suele asociar la linealidad discursiva con una perspectiva temporal *orientada hacia el progreso*: se expone una tesis, se la refuta con una antítesis y se produce una síntesis que direcciona el transcurrir temporal hacia un final conclusivo. Al evitar los procesos discursivos en la temporalidad musical, habría por parte de los compositores que estudiamos una intención de colocarse en otro lugar de enunciación, requiriendo también un tipo de escucha diferente. Los procesos de no-discursividad en la música y el rechazo hacia la *idea de progreso en el sentido moderno occidental* cuestionarían la cosmovisión occidental capitalista. Ese cuestionamiento advierte que la discursividad no es la única manera posible y válida de articular un discurso sonoro. La no discursividad aparece asociada a un trabajo tímbrico, dinámico y textural particular que propone un desplazamiento hacia la dimensión espacial del sonido. El sonido en su *estar en este espacio* remite a otras cosmovisiones y a otras posibilidades de Ser arraigado.

Palabras clave: no-discursividad, organización temporal musical, música latinoamericana de concierto.

Non-Discursiveness-Musical Time Organization in Latin American Concert Music: Considerations on Aesthetics, Philosophy and Politics

Abstract

In this paper we focus on the non-discursiveness within the aesthetic of a group of works related to Latin American concert music of the 70s. We link non-discursiveness with nonlinear conceptions of time. It is usually associated discursive linearity with a time horizon oriented towards progress: a thesis is exposed, it is refuted by an antithesis and a synthesis occurs, addressing the temporal course to a conclusive end. By avoiding discursive processes in musical temporality, several composers selected and studied in our research would have an intention to adopt a new place of enunciation, also requiring a different kind of listening. Some scholars suggest that non-discursive processes in music and rejection of the idea of progress in the modern Western sense would question the Western capitalist worldview. That question warns that the discursiveness is not the only possible and valid way to articulate a sonorous discourse. The non-discursiveness

is associated to a particular timbre, dynamic and textural production that proposes a displacement towards the spatial dimension of the sound work. The sound in his being in this particular space refers to other worldviews and possibilities of being rooted.

Keywords: non-discursiveness, musical time organization, Latin American concert music.

Introducción¹

En este trabajo, que se desprende de nuestra tesis, nos centramos en la *no-discursividad* dentro de la estética de un grupo de compositores de música de concierto latinoamericanos de la década del 70.² Relacionamos la no-discursividad con la no-linealidad en la organización sonora y con concepciones no lineales del tiempo que se encuentran en muchas culturas no occidentales. Está presente en algunos compositores americanos³ que dialogan de una manera particular con las tradiciones locales, como Amadeo Roldán y Silvestre Revueltas. Pero también se encuentran en las obras de compositores europeos que intencionalmente incorporaron elementos de culturas no occidentales a su propuesta estética, como Claude Debussy⁴ o Edgard Varèse.⁵ En ellos podemos ver la ausencia del tema y del desarrollo del mismo en el sentido clásico-romántico. Las configuraciones texturales y tímbricas en forma de bloques cobran protagonismo, se repiten de manera no mecánica, con pequeñas variaciones, se yuxtaponen de manera imprevisible. Instalan una temporalidad en la que no necesariamente se avanza o se resuelve algo. Demandan otro tipo de atención y nos obligan a suspender las expectativas que pudiésemos tener para abrir nuestra percepción.

Se suele asociar la linealidad discursiva con una perspectiva temporal *orientada hacia el progreso*: se expone un argumento o tesis, se lo contrasta o refuta con una antítesis y en ese encuentro se produce un resultado o síntesis que direcciona el

¹ Este trabajo de investigación fue realizado con la ayuda de una beca del Fondo para la investigación Científica y Tecnológica (FONCyT) dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva del Estado Argentino.

² En nuestra investigación tomamos a los argentinos Eduardo Bértola, Oscar Bazán, Graciela Paraskevaídis y Mariano Etkin.

³ Utilizamos aquí *americanos* para remitirnos al americanismo de Francisco Curt Lange y al panamericanismo anterior a la cruzada interamericana que prevaleció en las décadas siguientes.

⁴ Graciela Paraskevaídis: “La corchea antidiletante”, *Brecha* (6 de enero de 1989). Disponible en http://www.gpmagma.net/pdf/txt_e/sitiolacorcheaantidiletante.pdf.

⁵ Graciela Paraskevaídis: “Edgar Varèse visto desde América Latina: Nuevos documentos epistolares”. *Revista musical chilena*, Vol.60, N° 205 (2006), p. 44-49.

transcurrir temporal hacia una meta o final conclusivo.⁶ Al evitar los procesos discursivos en la temporalidad musical, habría por parte de los compositores una intención de colocarse en otro lugar de enunciación, requiriendo también un tipo de escucha diferente.

¿Qué sucede cuando los compositores deciden abandonar la idea de progreso?

Desde el punto de escucha de una percepción condicionada hacia lo lineal discursivo, no “pasa nada”: el movimiento parece suspenderse y los objetos sonoros se convierten en acontecimientos únicos a ser experimentados en toda su dimensión acústica. Las expectativas “frustradas” se reorganizan y la atención se centra en capturar cada instante. Las formas no discursivas suelen manifestarse en términos de atributos cualitativos como el minucioso trabajo tímbrico, los contrastes dinámicos y registrales o la saturación interválica de los bloques sonoros.

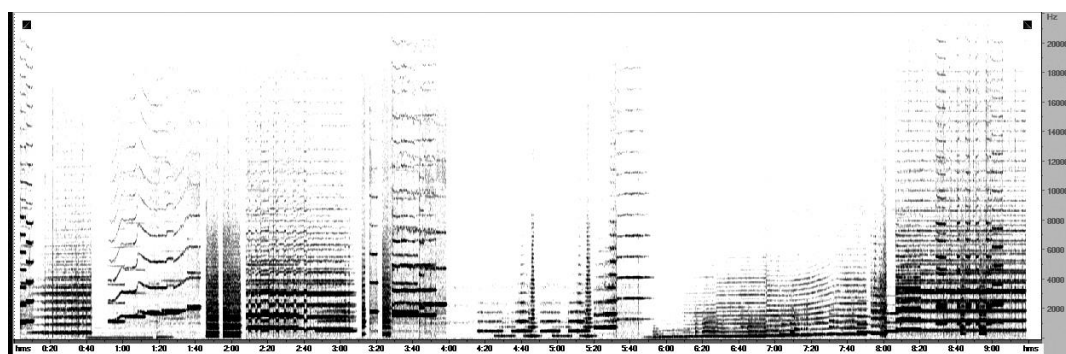


Figura 1. Espectrograma de *Trópicos* (Fl., cl. y vl.; 1975) de Eduardo Bértola (Coronel Moldes, 1939-Belo Horizonte, 1996).⁷ Aquí podemos apreciar la yuxtaposición de bloques sonoros contrastantes. Para un estudio detallado de recursos compositivos empleados por Bértola puede consultarse el artículo de Sérgio Freire y Avelar Rodrigues.⁸

Estéticas, cosmovisiones y políticas

Ya Coriún Aharonián⁹ había mencionado la no-discursividad como una de las posibles tendencias características que pueden ser señaladas como propias en

⁶ Para ampliar este tema puede consultarse: Edward Pearsall: “Anti-Teleological Art: Articulating Meaning through Silence”, *Approaches to Meaning in Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2006) p. 41-61. Pearsall se basa en el libro de Jonathan Kramer: *The Time of Music* (1988) en cuyo segundo capítulo se estudia la linealidad y no-linealidad en la música (linearity and non-linearity). Kramer asocia la linealidad a cualidades como el cambio y el movimiento constantes que están presentes, por ejemplo, en las progresiones tonales. En cambio, asocia la no-linealidad a discursos con tendencia a la estaticidad y adopta el término *vertical* para referirse a ese tipo de estructuración temporal musical.

⁷ Partitura no editada. Grabación disponible: Eduardo Bértola: *Tamos*, T/E 33 CD, Montevideo, 2000.

⁸ Sérgio Freire & Avelar Rodrigues: “A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)”. *Opus. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, ano VI, N° 6, (1999).

⁹ Coriún Aharonián: “An Approach to Compositional Trends in Latin America”, *World New Music Magazine*, N° 4 (October 1994), pp. 47-52. Traducido al español y publicado como “Aproximación a una

Latinoamérica (y que obviamente pueden ser compartidas o comparables con otras áreas culturales). Estas obras se instalan en una sintaxis a-discursiva en la que el encadenamiento en devenir permanente de células sonoras es sustituido por una estructura de zonas expresivas. A su vez, dentro de este enfoque sintáctico no-discursivo, la estructuración en texturas de bloques no direccionales resulta muy frecuente. Dentro de cada bloque se suelen dar micro-procesos, que son reiteraciones no mecánicas de células sonoras. Aharonián nos recuerda que estos rasgos están presentes tanto en las manifestaciones sonoras de las culturas indígenas de América como las aguisimbias o negro-africanas, las cuales fueron involuntariamente trasplantadas a nuestro continente durante la conquista. El mestizaje étnico y cultural aparece fácilmente cuando analizamos y relacionamos estos recursos estilísticos con el sustrato común que subyace a las variadas formas culturales regionales.

Los procesos de no-discursividad en la música y el rechazo hacia la idea de progreso en el sentido occidental podrían cuestionar la cosmovisión occidental capitalista.¹⁰ Nosotros agregamos que ese cuestionamiento por lo menos advierte que la discursividad no es la única manera posible y válida de articular un discurso sonoro. Los compositores que eligen expresamente este recurso estético a menudo lo relacionan con una postura ideológica crítica respecto a la cosmovisión occidental capitalista y (neo) colonialista.

Si en la extensa región que existe al sur del Río Bravo¹¹ “lo moderno” y “lo tradicional” coexisten y se superponen en casi todos los órdenes vitales, generando mestizajes, sincretismos, hibridaciones de todo tipo, habría una imposibilidad de síntesis definitivas y de definiciones cerradas, por lo menos en los términos convencionales a los que estamos acostumbrados en la Academia.

En su mayoría, los sistemas de pensamiento americanos –no occidentales– han hecho de la estrategia “antropofágica” la base de su argumentación y su afirmación como discurso relativamente independiente de la epistemología occidental centroeuropea. Aquí se inscriben los conceptos de *fagocitación* de Rodolfo Kusch, de *analéctica* de Enrique Dussel y de *entre-lugar* de Silviano Santiago. Ellos representan, a través de su búsqueda de una “razón paralela”, algunos de los ejemplos más claros de

estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica”, *Hacer música en América Latina* (Montevideo: Tacuabé, 2012), p.95-104.

¹⁰ Puede consultarse el trabajo de Daniel Áñez García: *Silence, Repetition and Staticity: Non-discursive Elements in Selected Works for Piano by Graciela Paraskevaïdis, Eduardo Bértola and Mariano Etkin*. Tesis de doctorado, Universidad de Montreal, Canadá, noviembre 2011.

¹¹ También llamada América latina, *américa* con minúscula, *américa* mestiza.

lo que Gabriel Castillo Fadic llama una *filosofía nocturna*, que luego relaciona con una *estética nocturna* de ciertas expresiones musicales.¹²

Todos estos nombres no serían más que una exposición de principios *aparentemente contradictorios* –vistos bajo la lógica de la razón occidental– que coexisten en el pensamiento filosófico y en las formas simbólicas locales. Pero el reconocimiento de los opuestos y su posibilidad de coexistencia complementaria genera otro tipo de conocimiento y de experiencia humana arraigada en el inconsciente colectivo americano. No solo la posibilidad de coexistencia sino *la necesidad de esa diversidad* genera otra relación entre los seres humanos y de éstos con su entorno, del que se sienten parte. Los artistas se permiten captar y mostrar ese “aparente caos” que en otros ámbitos a menudo se encuentra negado. El compositor boliviano Cergio Prudencio lo explica como “antiguos nuevos referentes”.

“En el mundo aimara todo tiene su contrario, no como categoría separada e inconexa, sino consecuencia de sí mismo. De ese modo los opuestos son integrales a una noción polivalente, donde el uno se reafirma por el otro, y viceversa. El otro, entendido así, constituye una necesidad, un factor sin el cual no se explica el uno. En esta forma de pensamiento, los aimaras han construido una sólida cultura, basada en la complementación de las polaridades como principio efectivamente inclusivo, como factor de solución de conflictividades internas, y aun con las externas, cuya integración a la dinámica de las dicotomías se manifiesta, primero, en su propia sobrevivencia, y segundo, en su extensión, enriquecimiento y trascendencia como sociedad”.¹³

En el corpus que estudiamos hay un uso voluntario de la no-discursividad que revela una necesidad expresiva, susceptible de verificarse a través del análisis de las obras, y un posicionamiento ético, identificable en los testimonios y en los ensayos de estos compositores. Hay también un uso particular del silencio, definido ya no como ausencia de sonido (considerando la imposibilidad del silencio absoluto) sino como una *abstinencia positiva*,¹⁴ es decir, la momentánea supresión de la voz del compositor o la compositora, transformado en una poderosa forma de expresión. Se ofrece una oportunidad para la contemplación del oyente, cuyo rol interpretativo adquiere aún más relevancia. La presencia de bloques de silencio alternándose con los bloques sonoros ayuda a debilitar el rol sintáctico de los eventos, contribuyendo a su impacto estético.

¹² Gabriel Castillo Fadic: *Musiques du XX^{ème} siècle aux sud du Río Bravo: images d'identité et d'altérité*. (París: L'Harmattan, 2006).

¹³ Cergio Prudencio: “Desafíos actuales ante el colonialismo”. *Hay que caminar sonando*. (La Paz: Fundación Otro Arte para el Diálogo y Desarrollo de las Artes Contemporáneas, 2010), p.122-127.

¹⁴ Pearsall: “Anti-Teleological”, p.44.

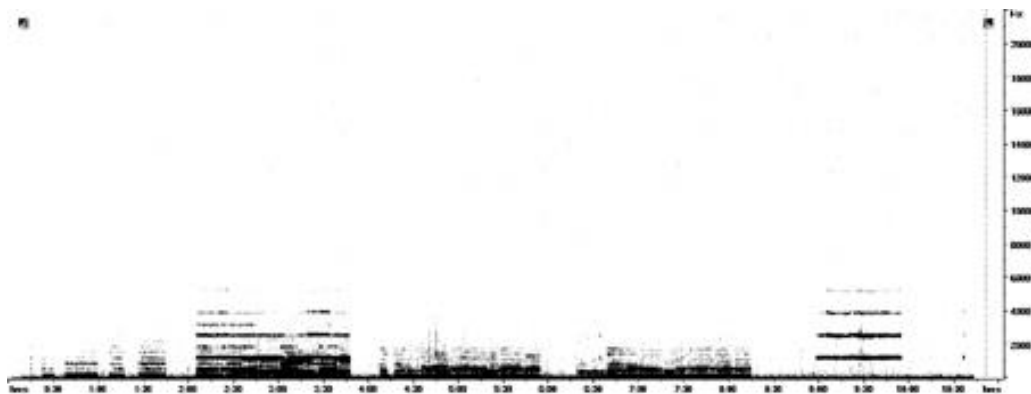


Figura 2. Espectrograma de la obra *todavía no* (1979) para 3 flautas y 3 clarinetes de Graciela Paraskevaïdis (Buenos Aires, 1940).¹⁵ El principio estructurador deviene de la yuxtaposición de bloques de sonido-silencio y sonidos puntuales, así como del contraste tímbrico y dinámico que le dan a cada bloque un color particular. Los materiales musicales son pocos intencionalmente y se presentan repetidos o variados mínimamente en una retórica no discursiva.¹⁶

No-discursividad y progreso

A la vez podríamos arriesgarnos a esbozar una hipótesis acerca de las connotaciones políticas de los procesos no-discursivos en la temporalidad musical. En relación con la temática propuesta en la convocatoria de esta Conferencia,¹⁷ ¿deberíamos hablar de estética y etno-estética en la construcción del discurso musical y su temporalidad?

Advertimos que *etno* podría indicar una mirada/ escucha centroeuropea occidental y que desde su distancia privilegiada, *intenta entender y estudiar la diferencia* con una carga peyorativa o de exotismo. Algo no encaja en un modelo determinado y necesitamos de una palabra auxiliar para crear una categoría nueva, aunque subordinada y de menor valoración. Difícilmente los artistas que estudiamos hubiesen aceptado esa calificación.

Quizás sea preciso que revisemos estas palabras para descubrir si esconden un paradigma de belleza o de conocimiento que intenta posicionarse como modelo frente a otros y si es que este paradigma tiene relevancia y/o vigencia para nosotros en este momento. Y aunque este asunto ya ha sido abordado por numerosos autores,

¹⁵ Grabación en vivo en el Teatro Circular de Montevideo (11/12/1979), el año en que fue compuesta. Incluida en el CD *Magma- Nueve composiciones*, (Montevideo: Tacuabé, 1996).

¹⁶ Para profundizar sobre el tema véase: Marcela Perrone: "La música latinoamericana de vanguardia durante la década de los años setenta y la obra *Todavía no* de Graciela Paraskevaïdis", *Boletín Música* N° 33, Casa de las Américas (2012), pp. 61-76.

¹⁷ *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*, "Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales". Mendoza, 2014.

recordemos que la dimensión estética coexiste con las funciones identitarias, místicas, educativas y políticas, entre muchos aspectos, de las expresiones artísticas.

También podemos tomar el plural de la propuesta de la convocatoria (las prácticas musicales) y alimentar la expresión de deseo hacia la superación teoría-praxis, o bien su coexistencia en mutua retroalimentación.

Si la noción de *progreso* aparece asociada a la *modernidad occidental*, nos preguntamos cómo se aplica a los contextos donde no hubo modernidad o donde cierto tipo de intento de modernidad local coexistió/coexiste con otro tipo de realidades a las que tampoco podría abarcar completamente la idea de posmodernidad. En el transcurso del siglo XX han surgido numerosas críticas a la idea de progreso como proceso histórico inevitable, frente a las guerras mundiales y guerras locales, así como hacia las variadas formas de violencia física y simbólica causada por el neocolonialismo.

Por eso no es casual que muchos de los compositores de música de concierto exploren los procesos no-discursivos en su música a lo largo del siglo XX, en el momento en que el cuestionamiento al ideal moderno de progreso inevitable cobra mayor fuerza y en el que comienza una apertura hacia algunas culturas no occidentales, ya sea por curiosidad, por desencanto, o por ambos. En el caso de los compositores que estudiamos, se trata de una voluntad y una *necesidad de arraigo*.

En la mayor parte de las culturas antiguas la concepción cíclica del tiempo está relacionada con la observación de los astros, la sucesión de las estaciones, la alternancia entre siembra y cosecha, de las lluvias y la sequía, los ciclos lunares y la fertilidad femenina, etc. En la cosmovisión andina, por ejemplo, el espacio es necesariamente temporal y el tiempo es necesariamente espacial, para lo cual se utiliza la palabra quechua-aimara *pacha*. No existe una separación tajante entre pasado y futuro tal como acostumbramos a concebir y ambos pueden estar coexistiendo en el presente (los ancestros muertos con los vivos, etc.) en un *estar siendo*,¹⁸ aquí y ahora. El progreso y el bienestar están relacionados con el equilibrio dinámico entre los seres.¹⁹ En esa cosmovisión, el tiempo se concibe de manera circular o en espiral, como un proceso cíclico de cambios continuos: los seres nacen, crecen, se reproducen y mueren para

¹⁸ Rodolfo Kusch: *Geocultura del hombre americano* (Buenos Aires: Ed. Fernando García Cambeiro, 1976), pp.155-157.

¹⁹ La cosmovisión representada en el *Buen Vivir* se basa en los principios de complementariedad, correspondencia y reciprocidad entre las personas y la naturaleza, hacia un equilibrio interdependiente. A diferencia de la idea occidental de ‘desarrollo’ basada en el progreso económico individual y en una actitud depredadora para con la naturaleza, el desarrollo y el bienestar significan vivir en comunidad con el otro, no a costa del otro. David Choquehuanca: *Suma Qamaña: vivir bien, no mejor*. (Agenda latinoamericana, 2012). Disponible en <http://www.servicioskoinonia.org/>.

volver a nacer. “A un sol que crece cotidianamente de Junio a Diciembre, se opone un sol que decrece a diario de Enero a Junio”.²⁰ Así como el sol tiene su ciclo creciente y decreciente, la estación seca y fría (asociada con lo masculino) se ve sucedida por la estación lluviosa y cálida (asociada con lo femenino).

Una *cosmovisión mestiza* dialoga necesariamente con ambas ideas de desarrollo, la occidental en la que prevalece la linealidad, y las no occidentales en las que predominan las cosmovisiones no lineales o cíclicas;²¹ este proceso puede ocurrir de manera más o menos consciente en los creadores regionales.

En este punto, es prudente aclarar que la noción de no-discursividad no necesariamente implica una idea cíclica acerca del transcurrir temporal y su traslado *inmediato* al sonido, pero está relacionada con una intención de evadir la linealidad. Específicamente empleamos el término no-discursividad para referirnos a un recurso de composición, de construcción, de ordenamiento y relación entre las partes y un tipo de percepción de la totalidad. En los compositores que estudiamos, la no discursividad aparece asociada a un trabajo tímbrico y textural particular: bloques de sonidos (unísonos u octavas “desafinadas”) que contrastan entre sí o que se presentan con variaciones casi imperceptibles, alternando con bloques de silencio que rivalizan en presencia e importancia con éstos. El contraste dinámico es especialmente explotado y aparece junto con las cualidades tímbricas y texturales como elementos delimitadores del *espacio sonoro*.

Esas ideas y experiencias se ponen en juego en un entramado que tiene su comienzo y su final en cada obra. Y muchas veces se continúan en una serie de obras. Sin embargo, no pretende dirigir la atención en un solo sentido, ni pretende llegar a alguna conclusión definitiva o erigirse como una verdad absoluta. Integra las contradicciones y deja en evidencia las tensiones de varias capas de realidad que coexisten.

Mediante el uso particular de la no-discursividad y el uso expresivo del silencio se instalan en lo que podría llamarse una *temporalidad vertical*, posibilitando una experiencia estética asociada a lo “ritual” o a lo “mágico”.

“El modo no-lineal de pensamiento está presente en algún grado en todos y en todas las culturas. Nuestra sociedad basada en la supremacía del hemisferio izquierdo del cerebro ha tratado de reprimirlo. Pero, como reacción en contra de los valores excesivamente lineales de nuestra sociedad tecnológica, la música vertical se ha convertido en una fuerza importante en

²⁰ Thérèse Boyssse-Cassagne y Olivia Harris: “Pacha: En torno al pensamiento aymara”, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987).

²¹ Valorizando la expansión de la conciencia que lleve a una mayor comprensión de los ciclos vitales.

los últimos años. Es una música holística que ofrece un continuo temporal (fuera del tiempo lineal) en el que están suspendidas las relaciones lineales entre pasado, presente y futuro”.²²

Las categorías estéticas asociadas a la idea de progreso y de modernidad, así como las de posmodernidad, nacionalismo y folclorismo no solo aparecen cargadas de prejuicios que nos llevarían a malos entendidos, sino que nos resultarían insuficientes para conocer estas manifestaciones. Por eso procedemos desde la experiencia sonora y escuchando, a la vez, el discurso de los compositores.

Nuestro enfoque de investigación se relaciona más con la propuesta de John Cage,²³ retomada por el compositor argentino Mariano Etkin en un artículo sobre autoritarismo y música

“La metáfora sobre la imposibilidad del silencio puede extenderse a otros absolutos y sus respectivas imposibilidades. Inclusive, al absoluto de la libertad y de la falta total de direccionalidad, en un sentido cageano [...]. Las obras de Cage no nos dicen cómo ni qué hay que escuchar. Los sonidos son y Cage los deja que sean. Al ser lo que son, los sonidos dejan, a su vez, a los oyentes también ser lo que son”.²⁴

Suspender el juicio –al menos provisoriamente– y escuchar el sonido y/ o las reflexiones del que lo está construyendo implican permitirle ser libre. A su vez nos devuelven, en ese mismo acto de desprendimiento, apertura y humildad, un poco de nuestra libertad.

Consideraciones finales

Nos hemos referido a la no-discursividad en la organización temporal como un rasgo estilístico de cierta música de concierto perteneciente a un grupo de compositores latinoamericanos. Vinculamos la no-discursividad y la carencia de linealidad discursiva con una voluntad de suspensión del movimiento y de enfatizar los acontecimientos sonoros como fenómenos acústicos que concentran todo el interés en sí mismos. La no discursividad aparece asociada a un trabajo tímbrico, dinámico y textural particular que

²² “The nonlinear mode of thinking is present to some degree in everyone and in every culture. Our left-brain society has tried to suppress it. But, in reaction against the excessively linear values of our technological society, vertical music has become an important force in recent years. It is a holistic music that offers a timeless temporal continuum, in which the linear interrelationships between past, present and future are suspended.” J. D. Kramer: *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. (New York: Schirmer, 1988) p. 387.

²³ “The best-and-only-way to let somebody be what he is, and to think of him, thus to think of the other, is to let him think of himself in his own terms. As that’s a difficult thing to do, as it’s impossible to get yourself to think of the other in his own terms, all we can do is leave space around each person (...) Impose nothing. Live and let live. Permit each person, as well as each sound, to be the center of creation”. John Cage, citado por Marjorie Perloff & Charles Junkerman (eds): *John Cage: Composed in America*. (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 58.

²⁴ Mariano Etkin. Reproducido en *Formas no políticas del autoritarismo*, bajo el título (colocado por el editor) *Si Beethoven y Mahler vivieran, compondrían como yo* (Buenos Aires: Ed. del Goethe-Institut, 1991). Disponible en <http://www.latinoamerica-musica.net/puntos/etkin/autoritarismo.html>.

propone un desplazamiento hacia la dimensión espacial del sonido. El sonido, en su *estar en este espacio*, remite a otras cosmovisiones y a otras posibilidades de Ser arraigado.

A la vez, algunos teóricos señalaron que el cuestionamiento de la idea de progreso en el plano estético tendría su correlato en lo político y filosófico, ofreciendo una crítica a las ideas de progreso y de modernidad occidentales como único camino posible.

En este trabajo quisimos trascender el análisis puntual de las obras que realizamos en nuestra tesis para considerar aspectos estéticos, filosóficos y políticos, que en la concepción de estos compositores son inseparables de los aspectos musicales.

Marcela Perrone es Licenciada en Composición (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata) y Magíster en Musicología (*Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010, con apoyo de la Agencia de Coordinación de perfeccionamiento del personal de nivel superior (CAPES), Brasil). Se dedica a la composición instrumental, de obras electroacústicas, mixtas y de música popular. Como profesora se ha desempeñado en la Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires y Escuela de Arte "Leopoldo Marechal". Actualmente es becaria de posgrado del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) e imparte clases en el Conservatorio "Juan José Castro", en el Instituto Superior de Formación Artística "Juan Pedro Esnaola" y en el Conservatorio Superior "Manuel de Falla" de Buenos Aires.

Performatividad e identidad en la música latinoamericana para medios mixtos

Andrés Belfanti

Universidad Nacional de Villa María

Resumen

En este texto se exponen los resultados de la investigación en performance a partir de la realización de dos obras para medios mixtos e instrumentos latinoamericanos: *Heterofonía* y *Tarr*, en las que como creador e intérprete se exploran la emergencia de la tensión entre las diversas vivencias de espacio y tiempo en Latinoamérica y la inclusión de la técnica y la tecnología en un espacio mestizo. Como metodología se trabaja investigando a través de la creación de obras con medios mixtos, como dispositivos tecnológicos que proporcionan el marco para instalar tensiones determinadas que, por las mismas coordenadas de la investigación y del investigador, corresponden al contexto latinoamericano actual. El proceso de creación y análisis se realiza de forma hermenéutica, abierto a la polisemia que emerge tanto de la obra como texto musical, que se constituye en archivo de tal proceso, como de las percepciones surgidas de la performance misma, incorporando en un último giro al análisis auditivo de la obra, como momento de performatividad situado en la escucha.

Palabras clave: Latinoamérica, tecnología, performance, composición, geocultura.

Performativity and Identity in Latin American Music for Live Electronics

Abstract

This paper presents the research results from the performative composition of *Heterofonía* and *Tarr*, two musical works for live electronics and Latin-American instruments, that explore the multiplicity of experiences of space and time in Latin-American, and the inclusion of techniques and technology in a multicultural space. As a research methodology this works approach the creation of music compositions with live electronics as technological devices that provides the context to install certain tensions given by the coordinates of the research and researcher itself. The process of creation and analysis is performed in a hermeneutic process, open to the polysemy which emerges both from the work as musical text, which is formed in archive of such process, as the perceptions of the performance itself, incorporating the analysis of the work as a moment of performativity located in listening.

Keywords: Latin-American, technology, performance, composition, geocultura.

Si bien en la musicología abundan los estudios de *performance*, hasta tiempo reciente estos se han visto limitados al estudio de la interpretación musical, poniendo atención en como un texto es puesto en acto en referencia a un original. Este enfoque, que podemos denominar como *performatico*, corresponde a un proyecto “emanado del logocentrismo occidental y de su predilección por lo literario sobre lo oral”,¹ que le otorga al texto musical preeminencia sobre el momento propiamente sonoro. En los últimos años, esta concepción se ha visto desplazada en un movimiento que el musicólogo Philip Auslander denomina como “giro performativo”,² el cual corre la atención de los modos de ejecutar, a la exégesis del sentido de lo ejecutado en la interpretación misma. De esta forma, el texto pasa de la autonomía ontológica de la idea original, a justificar su existencia en la medida que da al músico algo que *performar*.

Si consideramos los gestos performativos de creación, interpretación y escucha como un intento de resolver ciertas tensiones propias de las coordenadas geoculturales ¿de qué mecanismos se sirven y qué sentido adquieren los gestos frente a tales tensiones? El análisis de este movimiento dentro de la instalación puesta en acto y recepción de la obra insta finalmente a preguntar ¿cómo dialogan estos gestos con las características de las estéticas latinoamericanas?

1. De la ontología a la Performatividad

Desde la armonía funcional hasta los últimos *softwares* de análisis espectral, las técnicas utilizadas en América Latina participan en un contexto complejo. Provenientes de occidente se insertan en un ámbito cultural mestizo bajo la propuesta de que poseen un carácter de asepsia y universalidad que permite su utilización instantánea y general, sin embargo en la realidad de las prácticas latinoamericanas, la gravedad cultural que ejerce el entorno modifica esta técnica, la deforma.³ Es por ello que en estas coordenadas todo lo relacionado a la tecnología de punta y los últimos avances parece fallar, romperse o llegar incompleto y caricaturizado. En el campo musical este fenómeno sucede con las técnicas relacionadas a la composición, a través de una continua e irresoluble tensión entre los modelos occidentales y la realización de las

¹ Alejandro Madrid: “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *TRANS. Revista Transcultural de Música* N° 13 (2009). Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>.

² Philip Auslander: “Musical Personae”, *The Drama Review*, N° 50 (2006), pp. 100-109.

³ Rodolfo Kusch: “Geocultura del Hombre Americano”, *Obras Completas III* (Rosario: Ed Fundación Ríos, 2000).

obras. Alejandro Madrid se refiere a esto cuando menciona a Julián Carrillo, compositor mexicano de principios del siglo XX, como un “compositor que se debate entre la rigidez formalista y la libertad melódica”,⁴ en cuyas obras surgen contradicciones. ¿Cuáles son estas contradicciones y por qué suceden?

Esta falla que parece darse en Latinoamérica, no solo sucede en el aspecto formal de las obras, sino en el seno mismo de su ontología. La tradición occidental concibe a la obra como un ente cerrado autónomo respecto los sujetos que interactúan con ella. Esta concepción fundamental originada en la distinción sujeto-objeto, da nacimiento a la técnica occidental y justifica la división entre compositor, obra, intérprete y oyente, concretándose en métodos, análisis, pedagogías y por supuesto obras. Sin embargo, esta forma de “ser” de las obras es producto de un horizonte cultural que no corresponde plenamente con el horizonte latinoamericano, sino que es continuamente importada desde los centros de poder político. Si América Latina es “una convergencia de tres grandes corrientes étnicas y por lo tanto culturales”,⁵ una concepción de la obra en Latinoamérica no puede corresponder exclusivamente a lo europeo occidental. Esta investigación parte de una mirada procesual del proceso artístico, que permita un desarrollo de la pregunta por una estética latinoamericana, sin caer en el análisis tradicional y el intento de determinaciones formales o estilísticas, las cuales tarde o temprano derivan en la contradicción al ser comparadas con técnicas de la música de tradición occidental.

En los últimos años algunos investigadores y musicólogos dejaron de pensar cómo está hecha la obra para investigar qué es lo que se hace con la obra. Conceptos como el de “Composición Performativa” y la “Musical Personae”,⁶ permitieron centrarse en las prácticas musicales mismas, buscando continuidad entre la creación la interpretación y la escucha de la obra, no ya como texto a ser reproducido, sino como proceso que involucra múltiples actores, los cuales utilizan el texto para performar identidades.

En Auslander, el concepto de *Musical Personae*, habla del comportamiento social de los actores del proceso musical, en sus palabras se piensa a los músicos como “seres sociales [...] en el sentido amplio del término, en el cual ser un músico es

⁴ Alejandro Madrid: “Transculturación, Performatividad e identidad en la *Sinfonía N° 1* de Julián Carrillo”, *Congreso de Latin American Studies* (Dallas, 2003), p. 63.

⁵ Coriun Aharonián: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. (Montevideo: Tacuabé, 2005), p. 36.

⁶ Auslander: *Musical Personae*, p.101.

performar una identidad en un territorio social”.⁷ La obra ya no detenta una identidad propia sino que es un medio para hacer algo. En el contexto latinoamericano la identidad dentro del territorio social se complejiza, porque incorpora las tensiones de un horizonte multicultural. En ese sentido Madrid señala que la composición performativa en Latinoamérica es un texto musical como “enunciación de un individuo que trata de resolver las tensiones de la red de ideologías que lo rodea”.⁸ Estas aparentes contradicciones que emergen en lo formal son soluciones personales que consisten en la “negociación de una posición individual en un contexto multi-ideológico”, que solo puede ser resuelta de forma personal y transitiva, no como desarrollo de un estilo dentro de una estética dominante sino como posición individual dentro del contexto.⁹ Si bien este enfoque incorpora la tensión del contexto cultural, mantiene la preeminencia del texto sobre la práctica musical, el problema ontológico de fondo persiste agazapado en este último reducto de la obra como ente autónomo. ¿Es posible pensar que la interpretación y escucha como gestos complementarios a la composición se sitúen también en el campo performativo?

Si tanto los compositores como los intérpretes y los oyentes se encuentran inmersos en el mismo contexto multi-ideológico, es necesario considerar que en los tres ocurren procesos similares involucrando las mismas tensiones culturales. Si el compositor vive una práctica situado como sujeto periférico que navega entre ideologías, es de esperar que lo mismo suceda con el intérprete, quien se enfrenta al instrumento mediante técnicas y métodos a través de una concepción de objeto, y a su vez en la misma condición ambigua que el compositor, atravesando fronteras epistemológicas.

Como último elemento de la cadena, la escucha es llevada a cabo tanto por quien es tradicionalmente denominado “público”, como en el compositor y el intérprete. La obra se realiza siempre en un horizonte cultural desde el cual se le otorga sentido a lo escuchado. Como aclara Flirt “Al escuchar música popular estamos escuchando una performance pero más aún, nuestra escucha es una performance”.¹⁰ La escucha no es actividad pasiva de percepción, sino que implica una identidad que hace el recorte. De

⁷ Auslander: *Musical Personae*, p. 101.

⁸ Madrid: *Transculturación*, p. 62.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Simon Frith: *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), p. 2.

esta forma finalmente la práctica musical se constituye como un campo de posibilidades en el que intervienen diversas performances.

En un recorrido donde la obra como hilo conductor, hilvana múltiples identidades que se performan a través de ella, resolviendo transitiva e individualmente las tensiones culturales, las dinámicas de creación, interpretación y escucha alcanzan al centro mismo del fenómeno y modifican a la obra, que no guarda autonomía ni posee identidad fija. Antes de que “es” la obra, la pregunta se sitúa en qué se hace con ella. Su determinación ontológica se vuelve difusa porque la resolución no sucede en campos claramente delimitados ni en sujetos con actividades completamente diferenciadas, y es siempre transitiva porque involucra procesos complejos y pone en juego realidades intersubjetivas y contextuales. Analizar estas dinámicas de *performances* implica involucrarse desde un lugar diferente al de la audición pasiva y el análisis técnico, poniéndose en juego como creador y *performer*, aceptando que toda investigación no es escéptica ni valida universalmente, sino que es también *performance* de escucha que recorta en base a un horizonte cultural. Teniendo en cuenta que “es posible que elementos performativos sean especialmente resistentes a ser representados por cualquier medio y solo pueden acceder de manera fragmentada o tangencial a los discursos verbales”,¹¹ la posición del *performer* creador-interprete-oyente, es de particular valor porque permite situarse dentro del proceso completo y acceder a las mutaciones que sufre la obra en el transcurso.

En esta investigación se trabajó con la creación-reflexión sobre dos obras pertenecientes a un repertorio solista: *Tarr* (para tarka, *liveelectronics*¹² y sensor de movimiento) y *Heterofonía* (para charango y *liveelectronics*).¹³ En el proceso no solo fueron cambiando las afirmaciones hechas desde la investigación, sino que también cambió la práctica artística. El proceso de creación, interpretación y escucha se desarrolló de forma circular, de esta manera más que una análisis de las obras se hace una bitácora, que permite seguir este hilo conductor, observando cómo a medida que se ponen de manifiesto ciertas tensiones, emergen *gestos*: acciones complejas que poseen un significado y que tienden a resolver, al menos de forma momentánea, tales tensiones.

¹¹ Rubén López Cano: “Música, mente, cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”, en Marita Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina* (Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente, Escuela Universitaria de Música, 2013), p. 47.

¹² Se denomina “live electronics” al procesamiento electrónico que sucede en el momento de ejecución de la obra. Otra denominación es “procesamiento en tiempo real”.

¹³ Diversas versiones de las obras pueden escucharse en la página web <http://andresbelfanti.wordpress.com>.

Sin embargo, hablar de la obra como *performance* conlleva siempre un detenimiento, una cristalización de un proceso donde la identidad que se vive como una “unidad global e indisociable *In Situ*”¹⁴ sufre un corte. Por lo tanto las afirmaciones que se proporcionan tienen detrás la sospecha que en última instancia son falsas, o al menos tienen la posibilidad de serlo.

2. Técnica y tradición en el espacio geocultural latinoamericano

El cruce de instrumentos latinoamericanos y procesamiento por medio de computadores no es solo una convivencia de objetos disímiles, sino que además enfrenta métodos o técnicas distintas. La tecnología se despliega en nuestra cotidianeidad como posibilidad constante; en la labor musical puede ayudar a la notación, la interpretación y hasta la composición misma. Pero los objetos tecnológicos traen consigo una técnica, o sea una forma de hacer, propia del lugar desde el cual aparecen. Esta técnica consiste, como dice Rodolfo Kusch, en una estrategia para vivir:

“La tecnología está condicionada por el horizonte cultural en donde se produce. Uno necesita una máquina para una determinada finalidad que se relaciona con el lugar el tiempo y las necesidades de una determinada comunidad. Eso es lo natural. Es difícil concebir una tecnología que crea máquinas universalmente, al margen de una utilidad contingente y manifiesta”.¹⁵

El problema, o la tensión que instala la técnica en Latinoamérica, se relaciona a su origen cultural, puesto que como producto de occidente, no coincide plenamente con las necesidades geoculturales propias, sino que pertenece de una “ecología ajena”. La falla de estos objetos, que no se logran instalar plenamente en estas coordenadas, se manifiesta en lo que Kusch menciona en la idea “importamos objetos más que técnica”.¹⁶ Esto es lógico desde el punto de vista que los objetos tecnológicos vienen a responder necesidades distintas a su lugar de origen. Al instalarse sin la técnica y sin la ecología que los originó, caen irremediabilmente bajo el influjo de las dinámicas latinoamericanas.

En el caso de los instrumentos americanos mestizos, que en una primera aproximación podríamos clasificar dentro de la esfera de los objetos, sucede que no participan plenamente del *status* de objetos, porque no nacen en la misma ecología ontológica que la tecnología occidental. Su carácter tradicional corresponde más una forma de hacer que a una determinación objetual. Esta “técnica” o estrategia para vivir

¹⁴ López Cano: “Música, mente, cuerpo”, p. 4.

¹⁵ Kusch: *Geocultura*, p. 105.

¹⁶ Kusch: *Geocultura*, p. 145.

propia, de la cual derivan las músicas tradicionales latinoamericanas no es la misma que la occidental. El resultado de la diferencia en lo objetual y técnico trae como resultado que los instrumentos, las músicas, los géneros, las formas de ejecución, en definitiva toda determinación formal en Latinoamérica, tienda a mutar con el tiempo desvaneciendo lo tradicional como definición formal. Si pensamos la tradición desde la concepción técnica/ontológica occidental, condenamos las estéticas latinoamericanas a una repetición constante de fórmulas provenientes de un recorte previo. Por otro lado, reformulando el concepto de tradición se abre la posibilidad de ver si puede existir algo un uso tradicional de la tecnología.

Si optamos por pensar que las obras en Latinoamérica no son textos, sino medios para performar, nos inclinamos también a pensar que los objetos no interesan tanto en sus determinaciones objetuales sino en que son principalmente medios para performar de una determinada forma, relacionada a una “técnica” mestiza. La tensión generada entre tecnología y tradición responde al cruce de objetos y el abordaje de esto objetos desde una práctica. Este mestizaje concebido desde las estrategias más que desde los objetos implica la emergencia de “gestos” originales tendientes a resolver las tensiones inéditas que se generan al asumir la volatilidad de la *performance*, la inestabilidad de una tecnología como objeto sin técnica y lo amorfo de una práctica musical como “técnica” sin objeto. La obra nace en el seno de tal tensión, y se constituye en una serie de resoluciones momentáneas

3. Creación e investigación a través de la performance

Para abordar el procesamiento electrónico en la composición de las obras se trabajó con los software *Pure Data* y *Max/Msp*.¹⁷ Al desarrollarse programaciones propias, estas pudieron mutar en el tiempo, asimilándose más a la construcción de un instrumento digital que a una obra secuenciada.

La electrónica de las obras partió del procesamiento de sonidos tomados de los instrumentos en el momento de performance o *live electronics*, esta decisión previa se origina en la consideración del momento de *performance* como último reducto del contexto, en el cual emergen los gestos decisivos. El procesamiento de señal en tiempo real permite que la interpretación, la creación y la escucha interactúen orgánicamente dentro de la obra. El marco de posibilidades que se instalan permite que los gestos

¹⁷ Información sobre estos softwares en <http://puredata.info/> y <http://cyclimg74.com/>.

emerjan siempre diferentes. Para controlar ciertos procesos que debían ser disparados en momentos precisos se trabajó con la construcción de *hardware* propio.

a. Heterofonía

¿Cómo es posible que el relato de un mito sea siempre diferente y a la vez el mito sea siempre igual? ¿Cómo sucede la repetición en el desvanecimiento de lo formal en Latinoamérica? ¿Qué relación guarda con las concepciones de tiempo?

Desde esta obra se abordó el problema del tiempo y la repetición en la obra. Occidente considera la música como ordenamiento lineal de sucesos sonoros que guardan una relación temporal estable. El último representante de esta consideración sobre el “isorritmo” se encuentra en la máquina, y su capacidad de repetición ilimitada. Mientras que en la ejecución humana la repetición implica la condición de ser forzosamente diferente, en la máquina, la repetición ocurre de forma automática. La conversión misma de lo analógico a lo digital es una medición repetida 44.100 veces por segundo. El *loop* como recurso predominante en las músicas populares que utilizan tecnología, deviene como técnica relacionada a un horizonte cultural. La repetición concebida así establece forzosamente de un pulso y una serie de eventos que se manifiestan como constantes, imponiendo una estructura. Esta repetición maquinal se da sobre una determinada concepción temporal montada sobre un tiempo lineal, que tiene una intención de “eficiencia y contingencialidad”.¹⁸ Por otro lado, en la escucha de músicas originarias folclóricas americanas, tanto de registros como de experiencias de campo, se observó que las duraciones no se encontraban regidas por un pulso, sino que emergían de otro tiempo, diferente a la isorritmia europea. Este fenómeno, considerado en ocasiones como ejecución “negligente”,¹⁹ debido justamente a su inexactitud formal, es en realidad resultado de un horizonte cultural donde la precisión temporal no se rige por lo maquinal. Jorge Miranda indica respecto a tiempo en la filosofía andina: “Pachacutic no es medible, solo se reconoce cuando ya se ha realizado este cambio [...] en el cosmos y la naturaleza solo se sabe que van a ocurrir ciertos acontecimientos, pero no se sabe cuándo”. *Pachacutic* es un vocablo quechua que deriva de *Pacha*, como un tiempo que se encuentra siempre situado, en lo que Kusch llamaría el “estar”, que no es tanto presente sino lo instalado como unidad espacio-temporal. *Cutic*, por otra parte es “trocar”, “volver”, “revolucionar”, por lo que se habla de un ciclo en un tiempo

¹⁸ Omar Suárez: “Las Formas del Tiempo”, *Folklore Latinoamericano*, Tomo I (Buenos Aires: VII Jornadas Nacionales de Folklore IUNA, 1997) p. 209.

¹⁹ Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Losada, 1944), p. 35.

instalado, pero no mensurable, que ocurre en lo dado y que es actualización de un pasado mítico que vuelve. La historia americana no es lineal, pero tampoco predecible, sino que va de lo indeterminado a lo instalado.²⁰

Entonces la pregunta original que motiva la obra es una pregunta por la convivencia de dos tiempos diferentes en un horizonte mestizo. ¿Qué sucede con estos tiempos en la música? ¿Qué gestos surgen al enfrentar el tiempo de la máquina con el tiempo mestizo latinoamericano?

La obra se concibió principalmente como un evento repetido ejecutado en charango. Generando una textura aditiva siempre diferente, donde a pesar de que cada ciclo se repita gran cantidad de veces a nivel general nunca coincidía en la misma posición relativa.

Este tipo de repetición, dejó en evidencia que la ejecución humana no produce las duraciones proporcionales que tan comúnmente se encuentran en estéticas que utilizan esta técnica. Para que el gesto genere compases (como sucede en las *looperas* comerciales) es necesario un ardid de la máquina, un emparejamiento técnico que permite transformar lo heterogéneo del tiempo humano en “liso”, acomodándolo al compás. El esfuerzo de generar estructuras proporcionales sin la ayuda de la máquina es imposible, debido a la cantidad de duraciones diversas la textura general se vuelve impredecible, incierta en sus detalles.

Si bien el control de la máquina permitió un resultado complejo a través de lo imponderable del gesto, el fondo permanecía oscuro, y a su vez el grado de control que se ejercía sobre él establecía una relación lineal con la escucha. De la audición de registros de estas *performances* surgieron nuevas preguntas: ¿Qué ocurre a nivel microrrítmico? ¿Cómo escuchar ese microrritmo dentro de la obra y permitir que modifique los gestos performativos?

Carl Jung desarrolló el concepto de *sincronicidad* como “la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido pero de manera acausal”.²¹ Dos eventos simultáneos que no poseen relación generan una conexión simbólica por su proximidad temporal. En algunas regiones del mundo andino los adivinos leen la suerte con hojas de coca, plomo fundido o teléfonos celulares, en esas adivinaciones no es tan significativo lo que se dice, sino lo que interpreta a quien va dirigida la adivinación. El azar de la

²⁰ Rodolfo Kusch: “Esbozo de una filosofía antropológica americana”, *Obras Completas III* (Rosario: Ed. Fundación Ríos, 2003), p. 346.

²¹ Carl Gustav Jung: “La dinámica de lo inconsciente: Sincronicidad como principio de conexiones acausales”, *Obras Completas VIII* (Madrid: Trotta, 2004).

superposición textural dentro de la obra no posee sentido en sí, sino en el marco de la escucha donde emerge. Cuando la indeterminación no solo de duraciones temporales, sino de la posibilidad misma del evento apareció como última opción, el trabajo fue transformar esa posibilidad en un mecanismo generador, un disparador para hacer algo, performar o leer lo incierto como adivinación, otorgar sentido mediante una sincronización entre la escucha y la ejecución-creación.

Este segundo planteo de la obra, implicó reformular grandes partes de la programación, se orientó a vincular los ciclos a la ejecución instrumental, permitiendo un diálogo fluido entre lo indeterminado y lo gestual. Para tal fin se agregó a la obra un *trigger*²² relacionado a los ataques del instrumento. Las repeticiones fueron liberadas de la determinación de su extensión mediante mecanismos aleatorios. La posibilidad de que el procesamiento arrojase momentos de silencio o finalizase repentinamente, término por abrir la opción última que no sucediese nada, de que hubiese un “no evento”, quitando la certeza de eficiencia de lo maquinal, instalando la posibilidad de una suerte adversa. Retomando el concepto de Miranda, solo se sabe que ha sucedido cuando ya está instalado. Eso instalado es un corte, que implica un *es así*:

“... decir generación supone el esquema de que hay un hilo conductor que lleva desde algo que es la semilla a otra cosa que es el árbol. Lo real es que se da la semilla y se da el árbol. En todo caso se produce un irse sucediendo uno y otro, pero como instalaciones sucesivas que nuestro afán de unir, juntan y que asume el criterio de *generación*”.²³

Leyendo lo formal a la luz del concepto de “instalaciones sucesivas”, la obra comienza por pequeños gestos que van incorporando, por el registro mismo que hace la programación, todos los sonidos ejecutados (tanto por el instrumento como por la máquina) y la posibilidad misma de su reaparición, pero cada momento de la obra se vive como una unidad impredecible, en el presente de la obra como instalación no hay un progreso o desarrollo en el sentido occidental. Se va de un tiempo a otro, en un proceso gratuito donde la escucha guía un transcurrir en el cual emergen gestos como adivinación. La obra si posee secciones planificadas, no guardan entre sí una relación notífica, armónica o textural, sino que funcionan como instalaciones sucesivas, como un macrorritmo determinado por lo que sucede internamente. El final es corte, la decisión sobre el momento es siempre el desgarrar de truncar, porque se renuncia a la posibilidad infinita de las apariciones posteriores.

b. Tarr

²² El *trigger* aquí es un mecanismo que dispara un *loop* cuando instrumentalmente se ejecutan ataques que superan cierto umbral de intensidad.

²³ Kusch: *Esbozo*, p. 348.

El espacio habitado no es solo extensión, sino que se habita con el cuerpo. Si hablamos de *performance* estamos involucrando un cuerpo que performa, que está atravesado desde la experiencia cotidiana por saberes mestizos, lo que produce siempre un enfrentamiento con el espacio más allá de la *res extensio* cartesiana, mediado por las percepciones que se tienen a través de una dimensión cultural. Mientras que para el artista occidental hay un enfrentamiento al espacio vacío previo a la obra, un espacio técnicamente dominable y mensurable, para el arte precolombino el espacio significa otra cosa muy distinta, en el sentido mismo de “cosa”, de algo indeterminado que es amenaza, que implica un antagonismo que no se resuelve sino en cristalizaciones transitorias, que operan de forma ritual.²⁴ Nosotros estamos atravesados por una concepción de espacio mestizo, que no se sitúa específicamente en el espacio de la racionalidad ni en el espacio ritual, sino que se constituye más acá, en el saber que tenemos a través las percepciones como cuerpos y que transita entre uno y otro. La incorporación de un sensor de movimiento a la obra no es entonces una operación de racionalización y medición del espacio sino todo lo contrario, en la medida que transfiere al movimiento, al saber no racional del gesto físico, toda la decisión sobre el espacio acústico de la obra quitándole ese privilegio a la racionalidad.

A nivel técnico el procesamiento de la obra produce una *síntesis granular* tomando como base una grabación circular, que puede ir sumando las señales de cada ciclo de grabación, superponiendo frecuencias e intensidades, reproduciendo finalmente ciertos fragmentos a través un sistema de audio cuadrafónico. Este proceso de síntesis y de espacialización es controlado por los movimientos que se hacen con la tarka, a la que va adherido el sensor de movimiento, de esta forma sirve como nexo entre la gestualidad y el espacio de la sala, permitiendo instalar un proceso de experimentación del espacio.

La utilización de la tarka planteó algunos desafíos productos de su carácter mestizo, la metodología de abordaje partió de un estudio de las técnicas de ejecución tradicionales a partir de observaciones directas de campo y audición de registros. En este instrumento las digitaciones junto a la forma de emisión del aire no dan “notas” en el sentido occidental de la palabra, tanto porque no se producen frecuencias temperadas como porque en la ejecución tradicional se busca un sonido “ronco, estridente gritón” que se vale de batimentos producidos por fuerte presencia de armónicos. Gerard

²⁴ Rodolfo Kusch: “Anotaciones para una estética de lo americano”, *Obras Completas IV* (Rosario: Ed. Fundación Ríos, 2003).

Arnaud dice: “se ha podido comprobar que los comuneros al probar los instrumentos cuando los compran averiguan si tienen tara o no, refiriéndose a este sonido peculiar”.²⁵ *Tara* se relaciona a lo doble del sonido, lo que sería una “multifonía en forma de redoble”.²⁶ Pero en un sentido más amplio también a la dualidad presente en la cosmología andina.

En el diálogo entre ejecución instrumental y electrónica, el procesamiento de sonido emergió como referente de esa dualidad, como un otro que no está, pero cuya ausencia presiona como negatividad a través del espacio. Ese re-doble como presión es un desdoblamiento del mismo performer entre lo racional y lo no-racional del espacio, que queda cristalizado a través de la síntesis. Como pasado se hace extraño e instala la escucha, con la extrañeza deviene de lo impredecible del gesto. Uno mismo se transforma en otro a través del espacio.

En el proceso experimental se fue dando la confluencia de sonoridades y acciones físicas, produciendo tres tipos de gesto, que identifiqué como *templar*, *responder* y *ocupar*. Estos no surgieron de reflexiones previas, sino desde las mismas acciones que fueron dándose en la ejecución y que ganaron claridad con la escucha.

Templar es enfrentarse con el espacio, es un gesto inaugural, que si bien implica una cuestión física de altura, no es idéntico a afinar. Mientras que la afinación se desarrolla en el plano de la medición y se orienta a la temperación como estandarización de las frecuencias,²⁷ *templar*, como gesto dentro de la obra, es producir un sonido con una digitación y una emisión determinada, escuchar como varía en el tiempo y como permanece en la síntesis. Como gesto inaugura un primer encuentro con el espacio y el momento de *performance*, dando la posibilidad de aparición a otros gestos, en un ajuste no solo de las alturas y la emisión, sino sobre todo del estado anímico de quien ejecuta. Al realizar esta *performance* en vivo en distintos auditorios este gesto siempre implicó un factor de sorpresa importante, el sonido nunca fue igual, el procesamiento nunca reaccionó de la misma forma.

Responder, como segundo gesto, instala al procesamiento como ese doble ausente, comienza por la escucha de lo que suena en la sala y puede acompañarlo o contradecirlo. La respuesta es un contrapunto en el sentido que tiene en algunos géneros

²⁵ Gerard Arnaud: “Primera aproximación a la acústica de la tarka”, *Revista Boliviana de Física* N° 13 (2011), p. 35.

²⁶ Arnaud: “Primera aproximación”, p. 36.

²⁷ En tal sentido podemos establecer un paralelismo entre las duraciones del isorritmo y las alturas de la afinación temperada como formas de estandarización de los parámetros musicales en occidente.

del folklore argentino y latinoamericano, donde se produce un desafío, correspondencia o diálogo entre dos. El tipo particular de contrapunto en la obra es circular, porque la respuesta se registra en el *buffer* y se modula a través del procesamiento como pregunta, demandando un nuevo gesto. Es un contrapunto del performer consigo mismo, desdoblado a través del procesamiento en este desconocimiento.

Habitar, como gesto, comienza el cierre de la obra. Instrumentalmente consiste en un *glissando* microtonal descendente que ocupa toda la extensión del instrumento, dando como resultado una banda de frecuencias que emerge a través de la cuadrafonía como un sonido indiferenciado que intenta llenar todo el espacio disponible. Aquí el gesto relaciona el tiempo de la obra con el espacio sonoro en el que se desarrolla, se ocupan todas las posibilidades en un solo instante, pero siempre con una particularidad espectral producto de la gestualidad lograda. Aquí se condensa ese proceso de extrañamiento de la escucha, que puede percibir *de golpe* todo el espacio.

4. Conclusión: tiempo y espacio mestizos en la música latinoamericana

La inmersión en las obras como *performance*, asumiendo el tiempo y espacio latinoamericano, implica una tensión entre racionalidad y relato mítico. El tiempo y el espacio que atraviesan a la *performance* musical no son completamente lineales, sino que implican una dimensión ritual, como operación de adivinación y de habitación. Desde este punto de vista, la tradición no es tanto pasado cristalizado sino bagaje que permite acertar a través del gesto; que implica un saber que forma parte de un tiempo que se re-instala continuamente.

Performar es entrar en diálogo con esos elementos con la verdadera incertidumbre de quien no conoce qué va a suceder. A esa *performance* la guían los gestos que se saben, y que emergen como resolución. Produciendo una estética que es la del “acto artístico”²⁸ más que de la obra, porque implica esa transitoriedad de lo instalado.

La racionalidad y la búsqueda de una estética a través de lo formal y de lo ontológicamente determinado falla al no incluir esta dimensión que excede a lo puramente occidental. Porque lo original de la identidad latinoamericana radica en que no establece constantes que puedan observarse, pero sí esgrime estos gestos que como resoluciones, guardan un hilo que los hilvana. Lo ritual como gesto primordial y constitutivo, emerge con toda su fuerza cuando se acepta la volatilidad de la obra como

²⁸ Kusch: *Anotaciones*, p. 782.

resolución transitiva. El problema de la estética latinoamericana termina siendo no una cuestión de búsqueda, sino de aceptación de lo ya instalado en el horizonte cultural. Esta tensión fundamental entre lo racional y lo no racional, lo formal y lo amorfo, ignorada desde lo académico, es vivida cotidianamente en la cultura popular. El abordaje de una propuesta superadora, se enfrenta entonces a la desarticulación no solo de la dicotomía entre “académico–popular” o “teoría–praxis” sino a la aceptación desde los lugares de investigación y creación de esta dimensión performativa y de la falla ontológica, como lo más propio de la identidad en la estética latinoamericana.

Andrés Belfanti es Licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Villa María. Trabaja como profesor en la cátedra “Música Argentina I” de la Universidad Nacional de Villa María y “Taller de medios electrónicos”, “Teorías de la Comunicación” y “Técnicas de La Música Contemporánea” en el Conservatorio Superior “Carlos Giraud”, de Marcos Juárez. En sus creaciones trabaja los lenguajes contemporáneos latinoamericanos, con la utilización de técnicas extendidas, instrumentos americanos, objetos encontrados y procesamiento digital, experimentando el mestizaje entre electroacústica y materiales e instrumentos de músicas tradicionales. A partir de su investigación en creación musical con medios electrónicos, ha dictado talleres, ponencias y seminarios en diversos países de Latinoamérica, abordando metodologías experimentales de producción con dispositivos tecnológicos reciclados, diseño de interfaces y composición colectiva.

Disonancia de tópicos estilísticos: parodia, sátira y rebeldía en la obra de Leo Masliah y Les Luthiers

Martín Kutnowski

Universidad de Santo Tomás, Fredericton

Resumen

Usando obras como *Buena reputación*, *La recuperación del unicornio*, *El concierto*, *No necesitamos otro héroe / Valderrama* del cantautor uruguayo Leo Masliah, como así también *Lazy Daisy*, *Ya el sol asomaba en el poniente*, y *Somos adolescentes, mi pequeña* del grupo argentino Les Luthiers, mi presentación examina la función, el mecanismo y el efecto expresivo que resultan de la mezcla abrupta, deliberada, y aparentemente absurda de estilos o tópicos musicales, en abierta contradicción con el carácter o texto de la pieza. Este recurso compositivo, que podría entenderse como *disonancia de tópicos estilísticos*, reconoce sus raíces en la parodia y la sátira literarias, y a la vez de enriquecer el discurso musical también permite inferir un subtexto irónico, posiblemente indicativo de rebeldía y resistencia civil.

Palabras clave: Les Luthiers, Leo Masliah, tópicos estilísticos, parodia musical.

Topic Styles Dissonance: Musical Parody, Satire and Rebellion in the Work of Leo Masliah and Les Luthiers

Abstract

Using as case examples works such as *Buena reputación*, *La recuperación del unicornio*, *El concierto*, *No necesitamos otro héroe / Valderrama* (del cantautor uruguayo Leo Masliah), as well as *Lazy Daisy*, *Ya el sol asomaba en el poniente*, and *Somos adolescentes, mi pequeña* (by the Argentinean ensemble, Les Luthiers), my presentation examines the function, mechanism and expressive effect resulting from the abrupt and deliberate mixture of topic styles, a humorous compositional device which could recognize its roots in literary parody and satire. Equivalent instances of parody can be found in the tonal repertoire (for example “Children’s Corner,” by Claude Debussy, which mocks the motif of “Tristan,” by Richard Wagner). In many pieces by Leo Masliah and Les Luthiers, misrepresentation of literal meaning and contradictions between the various components of the text (understanding the music itself as a semiotic “text” comprising many layers), occur when a particular musical topic does not match the meaning of the lyrics. The ensuing joke enriches the musical discourse but also projects absurdity, irony, and possibly a sense of rebellion and civil resistance.

Keywords: Les Luthiers, Leo Masliah, topic styles, musical parody.

1.

Reuben Arthur Brower define *parodia* como la “burla de un género literario serio (tal como la épica o la tragedia), o de un autor u obra específica.” En una sátira, la burla frecuentemente canaliza la crítica social o cultural; como en una caricatura, la narración o el personaje originales han sido desfigurados: de épica a farsa, de heroico a vulgar. Cuanto más reconocible es la conexión y el contraste entre el modelo y su versión deformada, más fuerte es el efecto expresivo.²⁹

Por ejemplo, la comedia *Las aves*, de Aristófanes (representada por primera vez en Atenas en 414 AC), puede entenderse como una parodia de la religión y las instituciones políticas de Atenas. Uno de los recursos estilísticos de Aristófanes, funcional al contenido ideológico de sus obras, es el juego de equívocos verbales: sean éstos trabalenguas, frases de doble sentido, acentos extranjeros, o inclusive insultos y palabrotas. El personaje principal es *Pistherairos* (Persuasión), un hombre ya maduro supuestamente en busca de la sociedad ideal (similar a aquella a la que el Cándido de Voltaire encontraría en Eldorado).³⁰ En su supuesta epopeya, Persuasión está acompañado por su amigo y también cómplice *Evelpides* (Esperanzado). Sin embargo, a medida que se desarrolla la historia, lejos de seguir una trayectoria heroica como las de Hércules o Ulises, Persuasión en cambio recorre un camino de corrupción, descubriendo primero—y reafirmando después—su ambición desmedida, su total ausencia de escrúpulos o lealtades, y en definitiva su propia dote y vocación de traidor, demagogo, y tirano. Usando el humor y posiblemente la música como lubricante, Aristófanes suaviza el efecto de una crítica social descarnada (digamos, de la misma forma que Enrique Pinti lo hiciera en su celebrada *Salsa Criolla*).³¹ La perorata inicial de Persuasión, disfrazado de pájaro y convenciendo a las aves de que ellas son más importantes que los dioses y que los hombres—una noción ridícula en Antigua Grecia—de tan absurda y risible, no puede entenderse más que como una parodia desencantada y pesimista de la política misma:

²⁹ Brower, Reuben Arthur, *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody* (Cambridge: Harvard University Press, 1974). Consultar también: Dryden, John, *Discourse concerning the Original and Progress of Satire* (1692).

³⁰ Voltaire, *Candide and Other Stories*, translated with an Introduction and Notes by Roger Pearson (New York: Oxford World's Classics, 2006).

³¹ *Salsa Criolla* fue un espectáculo teatral de gran contenido crítico, escrito y dirigido por Enrique Pinti. Estrenado en Buenos Aires poco tiempo después de la restauración de la democracia, “Salsa Criolla” obtuvo un éxito resonante, manteniéndose en cartel ininterrumpidamente durante nueve años (1985-1994).

“PERSUASIÓN - Hay infinitas pruebas de que las aves, y no los dioses, reinaron sobre los hombres en la más remota antigüedad. Empezaré por citaros al gallo, que reinó sobre todos los persas antes que todos sus monarcas, antes que Darío y Megabises; y en memoria de su reinado se le llama todavía el ave pέρσica”.³²



Figura 1. Persuasión y Esperanzado, adulando y corrompiendo a Tereo³³

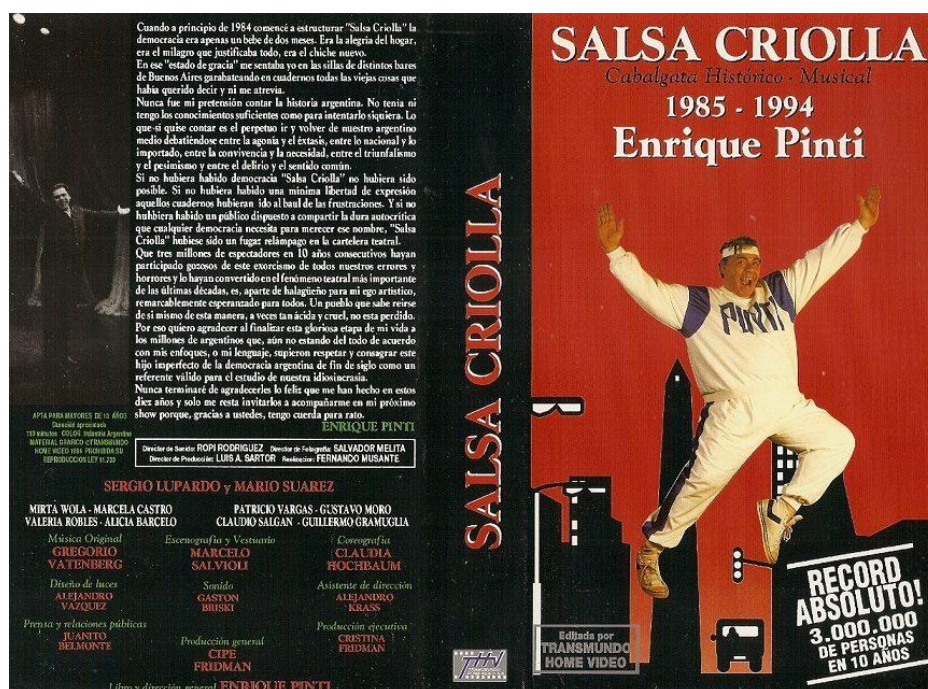


Figura 2. Portada del video compilación de Salsa Criolla (VHS)³⁴

³² Disponible en: <http://www.dominipublico.es/libros/A/Aristofanes/Arist%C3%B3fanes%20-%20Las%20Aves.pdf>.

³³ “Aristophanes' Birds,” Ware: Attic Red Figure, ca. 415 BC - ca. 400 BC, Malibu, The J. Paul Getty Museum. Imagen e información adicionales disponibles a través de: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Malibu+82.AE.83&object=vase>.

³⁴ Enrique Pinti, *Salsa Criolla, Cabalgata Histórico-Musical, 1985 – 1994*, (Buenos Aires, Transmundo Home Video, 1995).

Sin embargo, la parodia no tiene siempre una connotación burlona o negativa. Entendida, en sentido amplio, como un reciclaje que rinde un homenaje respetuoso al modelo original—inclusive entendiendo a la traducción como una de sus formas—la parodia puede considerarse uno de los mecanismos esenciales de propagación y transformación de la cultura. Por ejemplo, el universo de Jorge Luis Borges se define precisamente como un laberinto donde los mismos temas, universales y eternos, reaparecen cíclicamente aunque siempre con nuevos ropajes, sin que los protagonistas siquiera sean totalmente conscientes acerca de ello:

“He olvidado los hombres que antes fui
Sigo el odiado camino de monótonas paredes
Que es mi destino. Rectas galerías
Que se curvan en círculos secretos
Al cabo de los años, parapetos
Que ha agrietado la usura de los días”³⁵

Asimismo, en el ensayo “Dante y la Divina Comedia”, parte del volumen de ensayos “Siete noches”, Borges menciona como al pasar a Ulises y Sinbad, como si ambos fueran el mismo personaje: “...ese otro libro en que aparece Ulises y que se llama *Sindibad del Mar* (Simbad el Marino).”³⁶

2.

Ahora bien, la parodia en cuanto a la música, entendida en su acepción más amplia como una reproducción no totalmente fiel de un original, puede rastrearse hasta los orígenes mismos de la música occidental. Desde el canto gregoriano (tal como la religión católica misma, un híbrido que compila y combina diversas tradiciones religiosas anteriores), constantemente reciclando los mismos textos y giros melódicos, hasta los cantos firmes de la misa renacentista, pasando por los sujetos de la fuga, las referencias clásicas en la ópera barroca, o el tema con variaciones entre tantos otros ejemplos posibles, la existencia misma del repertorio tonal sería imposible si no existiera la intertextualidad deliberada entre obras o autores.

Sin embargo, la parodia específicamente entendida como burla es mucho menos frecuente. Ésta puede encontrarse, durante el siglo XVIII, en la *opera buffa* o su equivalente aproximado en alemán, el *singspiel*, géneros populares que servían, tal como en los tiempos de Aristófanes, para canalizar la sátira política a través de la comedia. Por ejemplo, el personaje Papageno, en *La flauta mágica*, está claramente

³⁵ Disponible en: http://www.rincondelpoeta.com.ar/vozpoetas_labertino.htm.

³⁶ Disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf.

inspirado en *Persuasión* (es muy probable que Schikaneder antes de escribir el libreto de *La flauta mágica* haya tenido acceso al texto de *Las aves*, que por ese entonces había sido recientemente traducido y adaptado al alemán).³⁷ Ofreciendo un contraste caricaturesco con el héroe—Tamino—al “buen salvaje” de Papageno (que, como *Persuasión* y *Esperanzado*, también está disfrazado de pájaro) sólo le interesa una vida ignorante y dedicada enteramente al placer, sin responsabilidades, ideales de nobleza, ni ningún esfuerzo en pos del crecimiento personal.³⁸



Figura 3. *Papageno*, dibujo en la tapa del libreto original. Theater auf der Wieden, Vienna, 30 de setiembre de 1791.³⁹

En *Don Giovanni*, un similar contraste de aptitudes, educación, y circunstancias existe entre el Don y su sirviente, Leporello. Por momentos, Leporello oficia como una

³⁷ En 1780, tan solo unos años antes del estreno de *La flauta mágica*, una adaptación de “Las aves”, escrita por Goethe, había sido estrenada en Weimar, justamente para satirizar la sociedad de su época. Consultar: *Unwrapping Goethe's Weimar: Essays in Cultural Studies and Local Knowledge*, edited by Burkhard Henke, Susanne Kord, Simon Richte (Rochester, NY: Camden House, 2000), 104.

³⁸ También durante el siglo XVIII, la novela *Candide*, de Voltaire, satiriza con un lenguaje crudo y descarnado el Racionalismo, explícitamente dando por tierra con todo ideal habido o por haber. Consultar: Pearson 2006, xlv – xxiv.

³⁹ De la casa editorial Ignaz Alberti, Viena. El enlace de acceso se encuentra disponible en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APapageno.jpg>.

parodia del aristócrata—cuando intenta seducir a Elvira, tratando de emular las proezas sexuales de su patrón, sin éxito. Pero Leporello es también quien, durante el aria del catálogo, se permite burlarse de la galantería de su patrón, quizás con envidia:

Purchè porti la gonnella
Voi sapete quel che fa: uhmhmhmhmhm.⁴⁰

Ya en los albores del siglo veinte, Claude Debussy recurre a la parodia como un efecto cómico en *Children's Corner*, al emplear el motivo de *Tristán*, de Richard Wagner.⁴¹ Dicha interpolación puede entenderse como un comentario burlón o aún despectivo de cara al cromatismo recalcitrante de la segunda mitad del siglo XIX (notar la indicación exagerada de expresión: “con una gran emoción”), pero quizás también como síntoma del fastidio de Debussy frente a la ópera homónima.⁴²

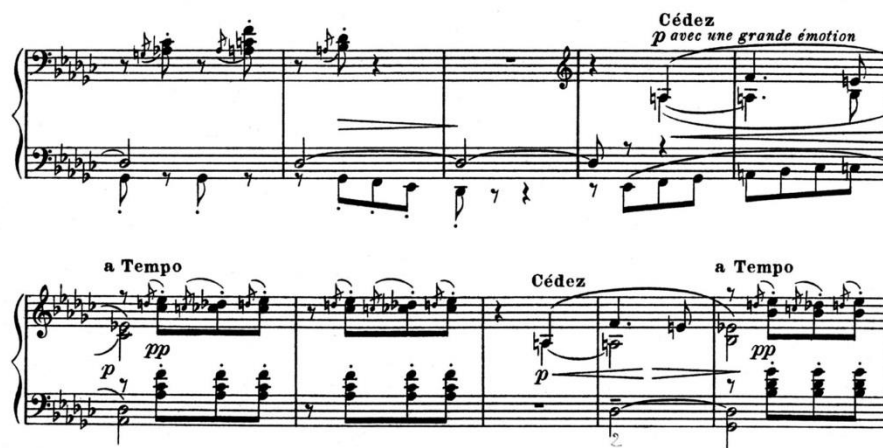


Figura 4. Claude Debussy, “Golliwogg's Cakewalk”, de la suite *Children's Corner*, compases 58-67.⁴³

La parodia como burla es un componente esencial del discurso de Les Luthiers (aunque por supuesto es tan sólo una parte del riquísimo bagaje expresivo del grupo). El nombre mismo del autor de la mayoría de las composiciones (un personaje a su vez ficticio) es Johann Sebastian Mastropiero, un nombre que puede considerarse hasta cierto punto un homenaje pero, dados los deslices de su “biografía”, también una tomada de pelo a Johann Sebastian Bach y al espíritu quizás demasiado acartonado de la

⁴⁰ “Con tal de que usen pollera, ustedes saben lo que él hará”. Es decir: “Siempre que se trate de una mujer, Don Giovanni intentará seducirla”.

⁴¹ McKinley, Ann: “Debussy and American Minstrelsy”. *The Black Perspective in Music*, Volumen 14, No. 3 (Otoño 1986), pp. 249- 258. Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts.

⁴² Desde una perspectiva respetuosa (es decir, parodia pero no burla), Maurice Ravel una décadas más tarde se refiere a la influencia de Schubert en sus *Valses nobles y sentimentales*, o a la tradición del barroco francés en *La tumba de Couperin*.

⁴³ Claude Debussy, *Children's Corner* (Coin des enfants), Petite Suite pour Piano seul. Durand & Cie, Éditeurs, París, 1908.

música así llamada “clásica”. La parodia burlona es también prominente en temas de fuerte crítica política, tales como *Ya el sol asomaba en el poniente* (una marcha ridiculizando al gobierno militar, aunque también dolorosamente profética),⁴⁴ o *Los senderos de Warren Sánchez*”, ridiculizando pero también desnudando la corrupción existente en las iglesias evangélicas (*Grandes Hitos*, 1987).

Más allá de la parodia en general, en muchas obras de Les Luthiers, y dando por sentada la polifonía de recursos del mensaje (que más allá de lo estrictamente musical incluye una dimensión coreográfica, teatral y literaria de una importancia por lo menos equivalente) la tergiversación del sentido literal y las contradicciones entre los diversos componentes del texto (entendiendo la obra musical en su conjunto como “texto”), como asimismo su consecuencia expresiva, el chiste, ocurre porque un determinado tópico musical no se corresponde con el sentido de la letra de la canción, ya sea desde el principio de la misma o inesperadamente, durante su transcurso. Esta confusión enriquece el discurso musical pero también proyecta absurdo, ironía, y quizás, cierta rebeldía. Este es el caso de *Lazy Daisy* (*Mastropiero que nunca*, 1979),⁴⁵ un número de *music hall*, cantado en inglés, pero en el que de pronto (tan sólo durante cuatro compases) se escucha un joropo venezolano.⁴⁶



Figura 5. Les Luthiers, “Lazy Daisy” (*Grandes Hitos*), Teatro Coliseo, Buenos Aires, 1992).

Al margen de las múltiples instancias cómicas que se suceden en este tema (desde la pantomima entre los tres cantantes hasta el absurdo de los bastones y galeras

⁴⁴ Les Luthiers: *Sonamos pese a todo*. (Buenos Aires: Estudios Ion, 1971).

⁴⁵ Les Luthiers: *Mastropiero que nunca*. (Buenos Aires: 1979).

⁴⁶ El texto de esta canción puede consultarse en <http://leslu.com.ar/obras/1992grhi/07ld/07ld.htm>. La partitura puede consultarse en *A coro con Les Luthiers: Piezas de Les Luthiers para coro y algunos instrumentos formales*, Ediciones GCC, Volumen Uno (Buenos Aires: Ediciones Kultrum, 2007).

imaginarios) la interpolación de tópicos sea quizás la más sofisticada y profunda, y quizás no totalmente percibida por la audiencia en una primera audición. ¿Cuál es el sentido de esta pícara interpolación? ¿Será que los músicos no consiguen “esconder” su identidad latinoamericana, aunque supuestamente lo intenten? O se trata precisamente de un guiño reafirmando esa identidad? La interpolación establece una asociación psicológica con el comienzo del tema, cuando los músicos se dicen “Yeah, yeah” unos a otros repetidamente: es porque no saben decir nada más en inglés, aunque quisieran dar la impresión de que dominan ese idioma?

Una interpolación de índole similar ocurre al final del Cuarteto Opus 44 (*Humor Dulce Hogar*, 1986), donde una pieza escrita en un estilo mozartiano para un grupo de cámara (un quinteto, en verdad), en su última sección es presentada en una variación para acordeón, con su correspondiente segmento con ritmo de chamamé. Los integrantes del trío de cuerdas (Carlos López Puccio, Jorge Maronna, y Daniel Rabinovich), acompañando al acordeón (que a su vez es ejecutado por Carlos Núñez Cortés y Ernesto Acher), se miran perplejos, como no sabiendo que hacer. “Afortunadamente”, el lenguaje mozartiano (¿el “orden”?) es restaurado a tiempo, el chamamé desaparece y la pieza puede concluir, aunque más no sea con un atisbo de normalidad.



Figura 6. Les Luthiers, “Cuarteto, Op. 44” (*Humor dulce hogar*), Teatro Coliseo, Buenos Aires, 1981).⁴⁷

La pieza *Somos adolescentes, mi pequeña* (1987) ofrece un ejemplo clarísimo en cuanto a la mezcla de estilos altamente disonantes. En la presentación, Marcos Mundstock informa al oyente que la música del compositor barroco (por supuesto también ficticio) Hans Peter Heidenburg, un motete concebido para ilustrar el contenido

⁴⁷ Disponible en: <http://www.lesluthiers.org/verobra.php?ID=80>.

reflexivo y piadoso del texto (“Somos penitentes mi señor”), a causa de una distracción editorial resulta publicada con una letra totalmente incompatible, por un sello discográfico dedicado a la música para púberes y adolescentes (quizás al estilo de los Parchís, Menudo, o Chiquititas). Es por ese motivo que Les Luthiers ha intentado “conciliar las diferencias estilísticas existentes entre la música de Heidenburg y el poema que luego le fue adosado.”⁴⁸ El contraste entre el virtuosismo contrapuntístico y coral evidenciado por un motete a cinco voces masculinas y la obviedad y superficialidad de la letra no podrían ser más extremos. El efecto expresivo es maravillosamente ridículo y desopilante. Aunque vale preguntarse: en este caso, ¿cuál es el verdadero blanco de la parodia y la burla? Los motetes barrocos (porque pertenecen al pasado y como tales no son ya relevantes ni en su temática ni en su forma musical para el público o la sociedad contemporánea) o las piezas escritas y ejecutadas por grupos que apuntan específicamente a los púberes (piezas a las que podríamos criticar por su superficialidad y escasa estatura artística)? ¿O quizás la burla es aplicable tanto al motete como a la canción, y por ende representan un desencanto con el cambalache de la cultura contemporánea?

Me referiré a un último ejemplo de Les Luthiers, *Kathy, la reina del salón* (*Mastropiero que nunca*, 1979). La pieza, concebida e interpretada como si fuera el acompañamiento al piano de una película muda, súbitamente pasa de un estilo “alla Scott Joplin” a un tango (durante la seducción de la dama) y luego a un paso doble (cuando en vez de pelear su contrincante, el “cowboy” Marcos Mundstock decide convertirse en un bailarín).

En todos estos casos el chiste ocurre en por lo menos dos niveles: para el público lego (es decir el oyente que no tiene un entrenamiento profesional como músico) pero que percibe algún tipo de distorsión entre el significado y el significante, y para el oyente que sí tiene formación musical y puede apreciar o inclusive identificar con precisión la disonancia de géneros o tópicos estilísticos. La interpolación de materiales foráneos al discurso musical genera sorpresa y placer en el oyente (ambas emociones son parte del chiste), pero también lleva a una reflexión: ¿Pueden esos estilos coexistir en un discurso musical por así decirlo “sin fronteras”? ¿Más allá de que mezclas de esta índole hayan sido concebidas y puedan ser justificadas primordialmente con un fin humorístico y hasta cierto punto caricaturesco, podríamos pensar de todas formas que

⁴⁸ Disponible en: <http://www.lesluthiers.org/verversion.php?ID=108>.

ellas representan la punta de lanza de un estilo musical nuevo, uno combinando un gran número de ingredientes diversos que son generalmente considerados incompatibles?

Criticando la división “arbitraria” entre música clásica y popular, Leo Masliah se refiere a este tipo de música que combina géneros y estilos como una clase de *superlenguaje* musical:

“Pero la conciencia de ese “superlenguaje” (que es lo que realmente merecería, creo yo, llamarse “música contemporánea”) es escasa. Se puede oír plenamente asumido, de todos modos, en muchas manifestaciones musicales como Les Luthiers, o en Carl Stalling (el que hacía las músicas de los dibujos animados de la Warner), o en Scott Bradley (el que hacía las de Tom & Jerry), por ejemplo”.⁴⁹

Justamente Leo Masliah también hace uso de este “superlenguaje”, y particularmente de la parodia burlona, aunque probablemente con menos énfasis en el humor por sí mismo y, dada la predominancia de espacios de interpretación más reducidos e intimistas en su caso (tales como un pub o un *café concert*), un lenguaje también mucho más crudo y corrosivo (tal como Aristófanes). En *No necesitamos otro héroe / Valderrama*, Masliah integra dos ingredientes a primera vista incompatibles, sea desde lo musical, sea desde lo ideológico (por el rechazo que genera la música en inglés en la Argentina de los años 1980), combinando Tina Turner y el Cuchi Leguizamón. Sin embargo, los textos tienen puntos en común, en el sentido de que hablan de la pérdida (potencial o real) de las tradiciones del pasado, y por extensión, de lo que hace que una sociedad sobreviva. Hasta cierto punto, la pregunta “dónde iremos a parar si se apaga Valderrama” es contestada por el presente post-apocalíptico de *Mad Max* (film en el cual se escucha *We don't need another hero* como parte integral de la narrativa, y en el que se ofrece una pequeña luz de esperanza): “desde los escombros, desde la destrucción, los chicos somos todo lo que queda.”⁵⁰ Más allá de lo gracioso y hasta ridículo que pueda resultar el escuchar la letra de *Valderrama* con un fondo de “power ballad”, el residuo y la intención expresiva tienen un trasfondo muy serio y potencialmente trágico.

En “Solfeo y canto”, Leo Masliah se burla del solfeo hablado, acompañando un solfeo académico con un fondo tecno de sintetizadores y percusión. El mostrar un divorcio entre el solfeo y la práctica musical es probablemente un chiste para entendidos

⁴⁹ Consultar: Leo Masliah: “La picapiedrización de los Supersónicos. (Incitación a revisar el “organigrama” de los estratos musicales de hoy). Leo Masliah entrevista a Leo Masliah”. Disponible en http://www.leomasliah.com/la_picapiedrizacion.htm. De más está decir que Leo Masliah es un músico que también resiste la categorización habitual (clásico, popular, jazz, folclore, etc.) y amerita sobradamente ser considerado un hablante de ese mismo “superlenguaje” musical que contiene todos los estilos y géneros.

⁵⁰ Disponible en: <http://www.metrolyrics.com/we-dont-need-another-hero-lyrics-tina-turner.html>.

(difícilmente este tema sea igual de gracioso para alguien que no haya cursado el conservatorio y no haya alguna vez sufrido el tedio de practicar solfeo hablado). El tema hasta podría interpretarse como una forma de activismo pedagógico (con el que uno puede estar de acuerdo o no). ¿Pero, es quizás también una forma de homenaje?

Obteniendo un efecto de similar perplejidad, en “La primera sobriedad”, Masliah tergiversa completamente el sentido de cada línea del texto de “La última curda”, de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo (1956). La perplejidad de esta distorsión es subrayada con una correspondiente ruptura armónica y métrica, poniendo en duda la totalidad del sentido en el original. ¿Es esto una condena a “La última curda” o al tango en general?

“Recibe mi violín la incontinencia
del fin de una vida longeva,
tu insulso caldo Knorr me lleva
despacito ante la Parca al pase pa’ la cueva.
No sé, decime vos si es un error
la muerte es un remedio lógico,
y todo dura tanto aquí
porque estoy sobrio y sigo mi medicación.
Cortá con los enemas, es que no ves acaso
que hoy ya mi vientre se ha movido
y hablame complicado de aquel amor gastado
por compartir un apellido.
Sabés que me hace bien, mis síntomas remiten
tomando mi tazón de leche,
se colma mi bacín, se llena mi violín,
y encuentro en un yoghurt de fruta
la ruta que da fin, a mi constipación
manchando mi pañal geriátrico.”⁵¹

En una vena similar, *Recuperación del unicornio* (Zanguango, 1998)⁵² es una parodia de *Unicornio*, de Silvio Rodríguez (1982). La versión de Masliah se burla con ferocidad tanto del tópico musical como del sentido mismo del original, al punto de poder considerarse un exponente del realismo grotesco de Mikhail Bakhtin: la degradación de todo lo que es abstracto, espiritual, y noble, reducido a un nivel puramente materialista.⁵³ La lenta balada romántica de un gran lirismo melódico del original, en la que Rodríguez acompaña cálidamente su voz con una guitarra y luego una orquesta sinfónica, se transforma en un agitado rap callejero con una textura esquelética y cacofónica de crudas interjecciones y ruidos sampleados.

“Mi unicornio azul, por fin te encontré.
¿Por dónde andabas? ¿Con quién estabas? ¿Y qué hacías allí? Mi unicornio azul, por fin te encontré.
Tuve que pagar mucho dinero para averiguar tu paradero, mi unicornio azul, por fin te encontré.

⁵¹ Disponible en <http://www.vagalume.com.br/leo-masliah/la-primera-sobriedad.html>.

⁵² Leo Masliah: *Zanguango* (Buenos Aires: Polygram, 1998).

⁵³ Katerina Clark and Michael Holquist: *Mikhail Bakhtin* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

Las flores que dejaste no me decían por dónde te rajaste y si algún día por ellas volverías a mi casa, ¡desagradecido!.⁵⁴

Quizás rechazando los lugares comunes de la música comercial, quizás motivado por fastidio (tal como Debussy frente a Wagner), o quizás expresando rebeldía y cinismo, Masliah transforma el solemne y nostálgico duelo por el unicornio irreparablemente perdido— ¿la inocencia? ¿los ideales? ¿la inspiración? ¿la libertad?— en la descarnada noción de que, en realidad, para poder recuperarlo, hubiera sido tan sólo cuestión de “pagar mucho dinero para averiguar su paradero.”⁵⁵

3.

Para concluir, se podría insistir en las propiedades especiales del humor como herramienta política, y la función valiosísima que éste cumple al permitir un espacio de reflexión crítica y proponer una válvula de escape para el individuo y para la sociedad en su conjunto. Las obras maestras aquí comentadas continúan y amplifican esta noble tradición, que como hemos visto puede rastrearse desde los patricios inquietos con el estado de las cosas en la antigua Grecia, a los sirvientes y campesinos deseando reírse y distraerse gracias a la *commedia dell'arte* en la Europa del siglo XVIII (en los años anteriores a la Revolución francesa), pasando por familias pensantes de clase media en Buenos Aires durante la época más dura de la última dictadura militar en la Argentina, hasta la cultura *underground* durante el menemismo de los años 90. La parodia musical, por su gran abstracción, en las obras de Les Luthiers y Leo Masliah como en obras de otros grandes autores en el pasado, ha ofrecido y ofrece canales “encriptados”, por así decirlo, que permiten que el artista pueda denunciar realidades muy delicadas o inclusive peligrosas, incluyendo la crítica social y política más —hasta el punto de constituir quizás un tipo de resistencia civil—y de paso sobrevivir en el intento.

⁵⁴ Raúl Caplán, “Leo Masliah o el desencanto popular”. Disponible en: http://www.leomasliah.com/desencanto_popu.htm.

⁵⁵ Consultar: <http://www.leomasliah.com/>.

Martin Kutnowski es compositor, investigador y docente nacido en Buenos Aires en 1968. Es Profesor artístico de piano (Conservatorio “Manuel de Falla”, 1992), Master’s en composición musical (Queens College, New York, 1997), y PhD en composición musical (City University of New York, 2003). Estudió con María Fernanda Bruno y Ana María Bottazzi en piano; y con Valdo Sciammarella, Carl Schachter, Charles Burkhart, William Rothstein, y Bruce Saylor en teoría y composición. Es fundador y director del Programa de Artes en la Universidad de Santo Tomás, Fredericton, Canadá. Enseñó en universidades de Nueva York, en el Festival de Música de Aspen y en el Conservatorio “Manuel de Falla” de Buenos Aires. Regularmente presenta clases magistrales, seminarios, y talleres en América, Europa, y Asia y publica extensamente en las áreas de análisis musical y pedagogía de las artes. Recientemente obtuvo el premio por excelencia docente de la Asociación de Universidades Atlánticas de Canadá. (www.contrapunctus.com).

La Sonata para piano (1921) de Athos Palma. Procesos de recepción en la producción musical argentina

Silvina Luz Mansilla

DAMUS (Universidad Nacional del Arte)
Instituto Nacional de Musicología

Resumen

Esta ponencia realiza una aproximación a la exposición del primer movimiento de la *Sonata para piano* del compositor argentino Athos Palma, obra modélica para varios de sus discípulos y que clausura su producción de música instrumental de cámara en 1921. El análisis se aborda desde una sociología de la recepción musical como la entiende el musicólogo Martin Zenck y pretende ir en sintonía con trabajos realizados actualmente en el marco de un proyecto grupal de investigación que estudia sonatas pianísticas producidas en la década de 1930 por cuatro compositoras argentinas discípulas de Athos Palma. Se postula, en concordancia con la repercusión crítica temprana, que la obra de Palma evidencia una recepción compositiva de la *Sonata* (1900) de Paul Dukas para el mismo instrumento. Se observan algunas características del primer movimiento para evidenciar los procesos de la recepción compositiva y se ofrece una descripción del contexto en el que se formó el compositor, influido por los postulados de la *Schola Cantorum* y los compositores franceses de la época. Así, se intenta, como Zenck, superar la brecha entre el análisis inmanente y el método sociológico.

Palabras clave: recepción, sonata, piano, Palma.

Athos Palma's Sonata for pianoforte (1921). Reception Processes in Argentinean Music

Abstract

This paper is an approach to the exposition of the first movement of the *Sonata for pianoforte* by the Argentinean composer Athos Palma. Considered a canonical work by many of his disciples, it closes his instrumental chamber production in 1921. The analysis concerns to sociology of musical reception as Martin Zenck proposes, and tries to follow a current work within a project that studies piano sonatas produced in the 1930s by four Argentinean female composers who were Palma's disciples. We postulate, according to the early critical reception, Palma's work demonstrates a compositional reception of the *Sonata* (1900) by Paul Dukas. Some characteristics of the first movement allow submitting there is evidence of compositional processes reception. We also offer a description of the context in which the composer was influenced strongly by the *Schola Cantorum* and some French composers. We try, as Zenck does, to exceed the gap between the immanent analysis and the sociological method.

Keywords: reception, sonata, pianoforte, Palma.

Introducción¹

La sonata para piano surgió en Argentina con la emergencia de un grupo de compositores formado en Europa, que regresó al país hacia la segunda década del siglo XX. Como prueba fehaciente de su condición “profesional”, luego del temprano caso de la virtuosística *Sonata en Mi Bemol Mayor* opus 2 de Ernesto Drangosch (1895),² los ejemplos surgidos dentro de este género sirvieron como carta de presentación ante la entonces novel Sociedad Nacional de Música (SNM), una institución que nucleaba a compositores y que se creó en 1915.³ Así, tenemos, entre otras, la sonata pianística de Ricardo Rodríguez, de 1911; la de Celestino Piaggio, de 1913; las sonatinas de José André y de José Gil, de 1918 y la sonatina de Ricardo Rodríguez, de 1919; la sonata de José Torre Bertucci, de 1921; y la que interesa aquí: la sonata de Athos Palma, de 1921.

La producción se publicó y se difundió en conciertos, en general organizados por la misma Sociedad Nacional de Música. Desde 1924, con la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, algunos de estos creadores asumieron allí la enseñanza institucionalizada de la composición. Recayó en Athos Palma (1891-1951), la responsabilidad de la asignatura Armonía, para la cual fue convocado desde el inicio por el flamante director, Carlos López Buchardo.⁴ Guía pedagógica destacada de un buen número de compositores y compositoras que tuvieron su actividad mayor hacia mediados del siglo XX,⁵ Palma fue además un notable promotor de la producción local, tarea que gestionó desde distintos ámbitos institucionales estatales.

En esta ponencia, de carácter exploratorio, realizo una aproximación a la exposición del primer movimiento de la *Sonata para piano* de Athos Palma, obra a mi

¹ Un especial agradecimiento a Antonieta Sacchi, Romina Dezillio, Hernán Gabriel Vázquez, Graciela Musri y Félix Junghanns, por sus constructivas observaciones durante el desarrollo de la investigación. También, a la Dra. Melanie Plesch por sus sugerencias en el momento de la presentación y al Dr. Héctor Rubio, por sus comentarios y proposiciones durante la Conferencia-Jornadas y mediante comunicaciones personales posteriores.

² Publicada en Buenos Aires por la casa Otto Beines e Hijo. Véase Carmen García Muñoz y Ana María Mondolo: “Drangosch, Ernesto”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE, 1999), Vol. 4, p. 545.

³ Pola Suárez Urtubey: “La creación musical”, *Historia general del arte en la Argentina*. (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988), Tomo V, p. 133.

⁴ La designación del primer cuerpo de profesores se efectivizó el 4 de agosto de 1924. Véase Julio César García Cánepa: “La enseñanza musical en Argentina: el Conservatorio Nacional de Música ‘Carlos López Buchardo’”. Cuarta parte”, *Conservatorianos*, 6 (2000), p. 54.

⁵ En 1938 *Noticario Ricordi* destacó la vocación pedagógica de Palma de esta manera: “Puede decirse que encarna el idea de maestro de juventudes, pues a una sensibilidad abierta a todas las nuevas corrientes estéticas, une altas condiciones pedagógicas y profundos conocimientos, y amor a la enseñanza y al trabajo”. “Músicos argentinos. Athos Palma”, *Noticario Ricordi*, 10 (4-1938).

entender modélica para varios de sus discípulos, que clausura su producción de música instrumental de cámara en 1921.⁶

Abordado desde una sociología de la recepción musical como la entiende el musicólogo Martin Zenck,⁷ el análisis que propongo, pretende ir en sintonía con estudios realizados actualmente en el marco de un proyecto grupal de investigación bajo mi dirección.⁸ El equipo está dedicado al estudio de un conjunto de sonatas pianísticas producidas en la década de 1930 por cuatro compositoras argentinas –Isabel Aretz, Ana Carrique, Lita Spina y Celia Torrá–, discípulas todas de Athos Palma.⁹

Postulo, en concordancia con la repercusión crítica temprana,¹⁰ que la obra de Palma evidencia una recepción compositiva de la *Sonate* (1900) de Paul Dukas (1865-1935) para el mismo instrumento.¹¹ Fruto de los estudios realizados por Palma en Francia, de su relación con dicho compositor durante su estadía en la capital de ese país y de su aprendizaje posterior en Argentina, la obra, en efecto, parece haber tenido como modelo la de Dukas, obra como es sabido comentada tempranamente por Claude Debussy,¹² y posteriormente por Vincent D'Indy,¹³ y Alfred Cortot,¹⁴ todos músicos más o menos coetáneos.¹⁵ Me detendré entonces en algunos procesos compositivos del primer movimiento, vistos desde el punto de vista de la recepción (que difiere de una metodología comparativa) y en la descripción del contexto en el que se formó el

⁶ Así lo consideró tempranamente en su propuesta de periodización, Nicolás Lamuraglia, discípulo y autor de la única biografía existente hasta el momento sobre el compositor. Nicolás Lamuraglia: *Athos Palma*. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954).

⁷ Martin Zenck: “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale”, en Gianmario Borio y Michela Garda (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. (Torino: EDT, 1989), pp. 96-116.

⁸ Esta investigación se halla en ejecución, radicada en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, UNA, dentro de la programación 2013-2014.

⁹ Sobre las características del proyecto grupal puede verse un primer informe de avance, publicado en internet. Silvina Luz Mansilla: “Maestros y discípulas. Cuatro sonatas para piano producidas por compositoras argentinas entre 1931 y 1937”, *Décima Semana de la Música y la Musicología*. (Buenos Aires: EDUCA, 2013), pp. 40-49. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/maestros-discipulas-cuatro-sonatas-piano.pdf> Último acceso: 14-02-2015.

¹⁰ Son coincidentes las críticas de *La Nación* y *La Prensa*, en torno al estreno.

¹¹ Nacido en París, Paul Dukas obtuvo en 1888 el Segundo Premio de Roma.

¹² Debussy dedicó dos artículos del “Señor Corchea, antidiletante”, a la sonata de Dukas. Estos escritos revelan su preocupación por no adherir a la opinión de la Schola Cantorum, más que su opinión sobre la música de su amigo Paul Dukas. Claude Debussy: *El Señor Croche, antidiletante*. (Buenos Aires, Anaquel, 1945).

¹³ Véase el *Cours de Composition Musicale* en tres tomos, realizado con la colaboración de Auguste Sérieyx. Allí, Vincent D'Indy, ofrece sus ideas sobre la sonata de Dukas, en el volumen II. Su análisis ubica a la obra en el capítulo dedicado a “La sonata cíclica”, intentando mostrar que Dukas constituye el último heredero de toda una tradición francesa que incluye a Franck, Saint-Saëns, Castillon, Fauré y el propio D'Indy. Vincent D'Indy: *Cours de Composition Musicale*. Deuxième livre. Première partie. (París: Durand et Fils, 1902), pp. 375-433.

¹⁴ Alfred Cortot: “La musique pour piano de Paul Dukas”, *La musique française de piano*. (París: Aux Éditions Rieder, 1930), pp. 219-239.

¹⁵ Claude Debussy (1862-1918), Vincent D'Indy (1851-1931); Alfred Cortot (1877-1962).

compositor. Intentaré así, como Zenck, superar la brecha entre el análisis inmanente y el método sociológico.¹⁶ Estoy en conocimiento de las críticas recientes a las limitaciones que tendrían aquellas propuestas teóricas derivadas de la teoría de la recepción, pero estimo que puede ser de utilidad en casos como el que aquí presento.¹⁷

Estado de la cuestión

Las investigaciones dedicadas al repertorio argentino de sonatas para piano son escasas y recaen casi siempre en los autores canónicos. Aunque Suárez Urtubey señaló en 1988 la importancia del género en la denominada Generación del 80, el repertorio tanto de maestros como de discípulos y discípulas, permanece poco estudiado. Sobre la sonata para piano durante la segunda década del siglo XX, hay un par de estudios focalizados, dedicados uno a la *Primera sonata argentina* de Alberto Williams y el otro, a la *Sonata en Do sostenido menor* de Celestino Piaggio, publicados en un libro que coordináramos en 2009, con Melanie Plesch.¹⁸ No se conoce que el resto de las composiciones mencionadas haya merecido atención detallada hasta el momento. La puesta en valor, por su parte, es despareja, cuando no, nula, a pesar de la disponibilidad de partituras impresas, pues como dije, estas obras fueron publicadas por la Sociedad Nacional de Música.¹⁹

¹⁶ Zenck explica que el método inmanente “separa al objeto estético de su mediación histórico-social, que nos condiciona los modos de expresión a través de las normas institucionales del concierto, de la obra, de las expectativas del público y de la tradición” y que por su parte, “la aproximación sociológica se ha mostrado ciega frente al objeto estético”. Por ello, propone un marco desde una sociología de la recepción, que contempla entre los modelos, el de una recepción entre compositores, como sería este caso. Zenck: “Abbozzo”, p. 112. La traducción del italiano es propia.

¹⁷ Me refiero al reciente libro de Cook en el que explica el llamado “giro performativo” ocurrido en la historiografía musicológica. El autor considera que el notable auge que los estudios de recepción alcanzaron desde la década de los 90 no pudo desligarse de los “paradigmas textualistas compartidos con la musicología tradicional y los estudios literarios, a partir de los cuales la ‘nueva’ musicología trazó muchas de sus aproximaciones más innovadoras”. Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*. (New York: Oxford University Press, 2013), p. 26. La traducción del inglés es propia.

¹⁸ Véase Martín Merayo: “Un análisis de la *Primera sonata argentina* opus 74, de Alberto Williams”, en Melanie Plesch y Silvina Luz Mansilla (coords). *Nuevos estudios sobre música argentina. Aportes desde la asignatura ‘Redacción Monográfica’*. (Buenos Aires, EDUCA, 2009), pp. 297-327; también Diego Censabella: “Análisis de la *Sonata en Do sostenido menor* estudios para piano, de Celestino Piaggio”, en Melanie Plesch y Silvina Luz Mansilla (coords). *Nuevos sobre música argentina. Aportes desde la asignatura ‘Redacción Monográfica’*. (Buenos Aires, EDUCA, 2009), pp. 109-133.

¹⁹ A través del repositorio de programas de la SNM pude establecer las siguientes interpretaciones: *Sonata en Do sostenido menor* de Piaggio, estreno, el 13-10-1916 (repetida 28-10-1916, el 3-11-1917, el 28-09-1918 y el 15-10-1920), por Ferruccio Calusio; *Sonata en Mi b Mayor, opus 2*, de Ernesto Drangosch, el 13-10-1916, por el compositor; *Sonata*, estreno el 24-11-1917, de Ricardo Rodríguez, por Amelia Cocq de Weingand (repetida el 5-12-1918); *Sonatina* de José Gil, estreno el 28-09-1918, por Sarah Ancell (repetida el 18-11-1920); *Primera Sonata Argentina*, de Alberto Williams, el 11-10-1918, por Sarah Ancell; *Sonatina*, de José André, estreno el 5-12-1918, por Amelia Cocq de Weingand; *Sonatina* de Ricardo Rodríguez, estreno el 24-11-1919, por Rafael González; *Sonata*, de Alberto Machado, estreno el 27-10-1920, por Arturo Luzzatti; *Sonata* de Abel Rufino, estreno el 15-11-1921, por

Se advierte sobre la inserción de la enseñanza de la composición en los planes de estudio del Conservatorio Nacional de Música y Declamación desde su misma creación en 1924, por el artículo II del decreto de creación que, según García Cánepa, incluyó la carrera de Composición. Este autor menciona que en el primer plantel de profesores figuraban José André y Ricardo Rodríguez para la asignatura principal, Athos Palma y Floro Ugarte para armonía, y Arturo Luzzatti para contrapunto.²⁰ Su estudio se complementa con el capítulo que escribió Julio Fainguersch en ocasión del bicentenario del Conservatorio Nacional de París, hacia mediados de la década de 1990.²¹

Ocupado por algunas biografías en gran medida cercanas al panegírico, el área de nuestro estudio sigue careciendo de análisis musicológicos que reparen en los procesos de recepción de las obras. En el caso de Palma, se cuenta con una biografía escrita por uno de sus alumnos, Nicolás Lamuraglia, que se dio a conocer unos pocos años después de fallecido el compositor. Estudios conexos desde una perspectiva histórica socio-cultural, sobre la recepción crítica y la convalidación de la producción desde distintos medios,²² permiten conocer la red institucional del llamado ‘nacionalismo musical argentino’ durante la época estudiada.²³

el compositor; *Sonata en Do # menor*, de José Torre Bertucci, estreno el 21-11-1922, por Amelia Cocq de Weingand. Agradezco a Romina Dezillio el acceso a esos documentos, cedidos en su momento para fotografía digital por el presidente de la Asociación Argentina de Compositores, Juan Carlos Delli Quadri, en función de una investigación personal.

²⁰ García Cánepa: “La enseñanza”, p. 54.

²¹ Fainguersch menciona rápidamente a los fundadores de la SNM y se dedica sin embargo, más a la influencia puntual del Conservatorio de París en dos compositores argentinos, Alberto Williams y Felipe Boero. De ellos, realiza una síntesis biográfica y de su producción, sin dedicarse al estudio del Conservatorio Nacional de Argentina como institución. Julio Fainguersch: “L’influence du conservatoire de París en Argentine au moment de la création d’une conscience musicale nationale”, en Anne Bongrain y Alain Poirier. *Le conservatoire de París. Deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*. (París: Buchet / Chastel, 1995), pp. 391-401.

²² Véase el capítulo dedicado a la entusiasta recepción del nacionalismo musical hacia comienzos de la década de 1920 en la columna escrita por Julián Aguirre en *El Hogar*, 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).

²³ Aunque panorámica, sirve también, la tesis doctoral de Deborah Schwartz-Kates, de 1997, que dedica algún espacio al estudio de la formación impartida en Francia en los tiempos en que varios de los compositores profesores del Conservatorio Nacional estudiaron allí. También, es marco de ineludible referencia, el estudio sobre la retórica del nacionalismo que produjo Melanie Plesch en 2008. Deborah Schwartz-Kates: *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Ph. D. Dissertation (Austin: University of Texas at Austin, 1997). Melanie Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Pablo L. Bardin, Melanie Plesch y otros. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. (Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55-110.

Los trayectos formativos de Athos Palma

El recorrido en los estudios que encaró Palma difiere un tanto de las trayectorias típicas de los compositores argentinos iniciados musicalmente en este país y que luego aspiraron, con el patrocinio de la llamada “Beca Europa”, a acceder a estudios de perfeccionamiento en alguna institución de enseñanza musical del Viejo Continente, en especial en Francia.²⁴ Aproximadamente una década más joven que los fundadores de la Sociedad Nacional de Música, Palma, nacido en 1891, permaneció fuera de Argentina entre 1904 y 1909,²⁵ en plena adolescencia: un lapso de alrededor de cinco años que incluyó un periodo en Italia (Génova y Roma) para pasar después a Francia, donde residió en París.²⁶ A su regreso a Buenos Aires, con 18 años, retomó sus estudios con Cayetano Troiani, quien lo había iniciado como pianista, de niño, en el Conservatorio Santa Cecilia. También, estudió composición con Carlos Pedrell, un compositor nacido en Uruguay, nacionalizado argentino, sobrino del crítico español Felipe Pedrell, y que se había formado en la *Schola Cantorum* de París dirigida, como se sabe, por Vincent D’Indy.²⁷ La vocación de compositor en Palma fue sin embargo, algo no central hasta un tiempo después, puesto que también inició a su regreso, estudios de Medicina –que luego abandonó– en la Universidad de Buenos Aires, para pasar a la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, donde completó el Profesorado.²⁸

Palma y la Sociedad Nacional de Música

Si bien las circunstancias biográficas que acabo de mencionar no lo colocan a Palma en París experimentando una recepción directa de los postulados franceses a través de estudios sistemáticos de composición, puede decirse con bastante justeza que el proceso igualmente se dio, dada su pertenencia a la Sociedad Nacional de Música desde su fundación.

La aprehensión tal vez todavía inmadura del ambiente francés, sumada a la posterior mediación de la Sociedad Nacional de Música de Buenos Aires y la influencia de Carlos Pedrell, con sus enseñanzas, dieron sus frutos. Como bien ha señalado Mario

²⁴ No tengo conocimiento de la existencia de un fondo documental familiar del compositor hasta el momento, a pesar de mis intentos de contactar a sus descendientes.

²⁵ “Músicos argentinos. Athos Palma”, *Noticiario Ricordi*, 10 (04-1938).

²⁶ Roberto García Morillo: “Palma, Athos”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE, 2002), Vol. 8, p.406-407.

²⁷ “Su estilo nada tiene de argentino, americano o catalán, y pertenece, por la técnica y la emoción, a la moderna escuela francesa, de donde procede su educación, sus gustos y su cultura”. Véase “Músicos argentinos. Carlos Pedrell”, *La Quena*, III-9 (12-1921), p. 19.

²⁸ “Músicos argentinos. Athos Palma”, *Noticiario Ricordi*, 10 (04-1938).

García Acevedo, puede considerarse a la Sociedad Nacional de Música como una deliberada derivación de la *Société Nationale de Musique* que presidió en Francia César Franck y que tuvo desde sus inicios en 1871, la vocación de constituirse en una “verdadera restauración de [la] conciencia nacional”.²⁹ Fundada por Camile Saint-Saëns, hubo vinculación entre José André –el primer presidente de la SNM argentina– y Georges Jean-Aubry, el autor del doctrinario trabajo *La Musique et les Nations*, en el cual dedica un capítulo íntegro a las Sociedades Nacionales de Música.³⁰ La *Société Nationale de Musique*, según este autor, tuvo sus iniciadores en Camile Saint-Saëns y Romain Bussine, entonces profesor de canto en el Conservatorio Nacional de París.³¹ Además, menciona García Acevedo que según Carlos Suffern, hubo relación entre Auguste Serieyx, colaborador inmediato de Vincent D’Indy en la *Schola Cantorum* y Ricardo Rodríguez, compositor perteneciente al núcleo fundador de la Sociedad Nacional de Música. La *Schola*, recordemos, había abierto sus puertas en 1895.³²

La Sonata para piano de Athos Palma

La sonata está escrita en tres movimientos algo dilatados, en los que se reconocen procedimientos compositivos de contrapunto imitativo y derivados de la técnica de la variación así como la adhesión al plan general de la forma sonata en el primero.³³ La

²⁹ Mario García Acevedo: *Asociación Argentina de Compositores. 75° aniversario de su fundación. Síntesis histórica*. (Buenos Aires: s/d, 1990). Agradezco a Romina Dezillio la consulta de este folleto.

³⁰ El libro es de 1922 y efectivamente, tiene un capítulo completo, el último, dedicado a las Sociedades Nacionales de Música francesa, española e italiana; además, otros dedicados a Liszt, Chopin, Debussy. Una parte, denominada la música española, incluye capítulos referidos a Albéniz, Granados y Manuel de Falla, en quien encuentra influencia de Paul Dukas y Claude Debussy. Un capítulo dedicado a Italia dedica una sección bastante extensa dedicada a G. F. Malipiero. Véase Georges Jean-Aubry: *La Musique et les Nations*. (París: La Sirène, 1922).

Existe una edición en español realizada en Argentina y publicada en 1946 en la colección “Biblioteca Argos”. Por la conceptuosa nota de Leopoldo Hurtado sobre el autor, incluida en la solapa delantera, puede inferirse alguna clase de consejo o curaduría, en el marco de esta colección que dirigían Luis Baudizzone, José Luis Romero y Jorge Romero Brest. Véase Georges Jean-Aubry: *La música y las naciones*. (Buenos Aires: Argos, 1946).

³¹ Jean-Aubry: *La Musique*, pp. 229-244.

³² Omar Corrado menciona un volumen celebratorio de la actividad de la Schola Cantorum, publicado en 1925, en el que se destaca la figura de Alberto Williams y se nombra a los compositores Carlos Pedrell, Ricardo Rodríguez, Celestino Piaggio, José André, Josué Teófilo Wilkes y Vicente Forte, entre otros, formados en la Schola Cantorum. Por otro lado, Jules Beyer, uno de los primeros alumnos de la Schola, fue organista en Buenos Aires. Vincent D’Indy y otros: *La Schola Cantorum en 1925*. (París: Bloud et Gay, 1925), pp. 185-186. Citado en Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), pp. 32-33.

³³ Utilizo el concepto de “plan general” y no el de “esquema” o “guión”, en acuerdo con las ideas de Meyer acerca de la existencia de un plan general en la sonata decimonónica, más que de un guión sintáctico, como sí hubo en épocas precedentes. Leonard Meyer: *El estilo en la música. Teoría Musical, historia e ideología*. (Madrid: Pirámide, 2000), p. 370.

obra se estrenó el mismo año de su composición, esto es, 1921.³⁴ Previas a esta partitura, se habían dado a conocer ya dos sonatas de Palma: la de violonchelo y piano, de 1912,³⁵ y la de violín y piano, de 1920.³⁶

En este análisis me concentro en el primer movimiento. Realizo apenas unas inferencias que identifico como posibles procesos de recepción,³⁷ sin intención de proveer un análisis exhaustivo desde el punto de vista técnico.³⁸

La sonata está tratada a la manera post-romántica en el aspecto armónico, y presenta los grupos temáticos sin demarcación precisa, así como frecuentes cambios de tonalidad y *tempo*, y un dualismo entre los temas que resulta de la yuxtaposición de ideas más que de su oposición. Como la sonata de Dukas, no es una sonata “cíclica”,

³⁴ El estreno estuvo diferido un mes, pues se anunció para el segundo concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música que tuvo lugar el 25 de octubre, pero por motivos de salud de la pianista, Clelia P. de Tommasi, se postergó para el quinto concierto de la temporada, realizado el 25 de noviembre de 1921. Pueden consultarse notas periodísticas tituladas “Sociedad Nacional de Música”, en el diario *La Argentina*, 20-10-1921; 26-10-1921; 19-11-1921; y 26-11-1921.

³⁵ Según consta en la colección de programas de la SNM se estrenó el 16-09-1918, por Adolfo Morpurgo y Cayetano Fanelli, y se repitió el 23-11-1918. En una suerte de “balance” de las novedades musicales de 1918 publicado en la revista *Nosotros*, Gastón Talamón, con su prosa altamente prescriptiva de lo que “debía ser” el nacionalismo en Argentina, refiere: “Nuestra música cuenta pues hoy con dos Sonatinas [las de José Gil y José André]; a pesar de que el adagio dice que no hay dos sin tres, esperamos no oír la tercera...! Ese género de *boudoir* no debe hacer extragos (sic) en un arte joven como el nuestro, que, dicho sea de paso, bastante preciosismo tiene en un sinnúmero de *lieder*...!” Y sigue más adelante, luego de un extenso planteamiento abogando por una música ‘nacional’: “La obra de mayor extensión [...] fue la *Sonata* para violoncelo y piano de Athos Palma, joven compositor cuyo talento reconocemos y cuya orientación lamentamos. Sin haber salido del país, es tan debussysta como el que ha vivido largos años en Francia; su debussismo es claro, ha perdido alguna frescura, algún encanto, al atravesar los mares y, si no fueran ciertos destellos de sensibilidad y personalidad –ambas distinguidas e interesantes– sus obras pasarían inadvertidas, desde que todo procedimiento nos interesa en su creador o en la nueva aplicación que le dan sus émulo al adaptarlos a su temperamento y al ambiente en que viven; verbi gracia: hay debussismo en Albéniz y en de Falla, pero hay también mucho españolismo y de él deriva el encanto que experimentamos al oír *Iberia* o *Noches en los jardines de España*. Reemplazad aquel por un francesismo con fuerte tonada española y tendréis dos obras soporíferas...! / Palma en su sonata sigue al Debussy de la sonata de violoncello; lo que quiere decir que aquel pretende hacer a los 30 años y en un ambiente nuevo como el nuestro, lo que este hizo a los 55 y en el ocaso de una civilización que la guerra ha destruido para siempre. Error fundamental, que explica el escaso interés despertado por su sonata cuyas intencionalmente diminutas frases y armonizaciones raras, no se sostienen, como en el autor de *Minstrel's* con una personalidad inconfundible y con una genialidad que nadie discute”. Gastón Talamón: “Nuestra música en 1918”, *Nosotros*, XIII-118 (02-1919), p. 288.

³⁶ Lamuraglia menciona que se estrenó en 1920 en la Asociación Italiana de Conciertos y que se repitió a los pocos meses en la SNM. Lamuraglia: *Athos Palma*, p. 54.

En los programas del archivo SNM figura incluida el 15-10-1920, interpretada por Ferruccio Cattelani y el autor, al piano.

³⁷ Evito realizar una “comparación”, en la línea de modelo-copia, pues me llevaría inmediatamente a establecer diferencias fácilmente notables: la sonata de Dukas tiene cuatro movimientos y la de Palma tres; la ‘monumentalidad’ y amplia extensión que siempre se menciona en la de Dukas no se corrobora en la de Palma; la organización de los movimientos no es similar.

³⁸ Remito para una mejor comprensión de esta ponencia, a la partitura publicada por la Sociedad Nacional de Música, disponible en bibliotecas públicas de la ciudad de Buenos Aires (DAMUS-UNA; UCA). Véase Athos Palma: *Sonata para piano*. (Buenos Aires: Sociedad Nacional de Música, s/f). Respecto de la *Sonata* de Dukas, al estar en dominio público, la partitura es fácilmente detectable por distintos medios. Véase Paul Dukas: *sonata*. (París: Durand et Fils, 1905).

aunque tiene una cierta unidad de ideas que la aproximan a esa modalidad.³⁹ El primer movimiento, *Allegro*, adhiere como se dijo, a las partes del *Allegro* de sonata que podría sintetizarse en la Figura 1.

Exposición (Cp. 1-104): Tema 1 (1-27); Puente (28-60); Tema 2 y Transición (61-104).

Desarrollo (Cp. 105-194): Entradas imitativas marcan su inicio.

Recapitulación (Cp. 195-313): Tema 1 (195-222); Puente (223-257); Tema 2 (258-293)

Coda: (294-313)

Figura 1. Athos Palma, *Sonata para piano*. Partes del primer movimiento, en forma Sonata.

El primer tema está en Do sostenido menor. En el puente, que empieza en el cp. 28, emplea rasgos rítmicos presentes en el primer tema. Un pasaje por un par de compases con hemiolas, que hacen equivaler a 6/8 los compases 37 y 38, va expandiendo el registro y la dinámica hasta llegar a una modulación que se oye claramente por ascenso cromático en la mano derecha seguida de una cadencia auténtica a la dominante mayor (cp. 41-43). De inmediato transforma esa tónica en dominante, al desplegar acordes de novena que dos veces, resuelven en Do sostenido menor.

En el cp. 61 comienza el segundo tema, que tiene claramente una textura de melodía con acompañamiento e introduce por primera vez en la obra unas semicorcheas permanentes. Aparecen un modelo (entre 71 y 74) y su secuencia (entre 75 y 78) e inmediatamente otro diseño de dos compases (entre 79-80) con una posterior secuencia (cp. 81-82). Como en la sonata de Paul Dukas, el carácter agitado de este movimiento permite pasar de la continuidad de las semicorcheas a tresillos, casi sin percibirlo [cp. 85, 3º sistema de pág. 5].

El segundo tema deriva en una transición marcada por un trino en registro sobreagudo que realza la cita del motivo rítmico inicial, a manera de nexo con lo que seguirá, pero a la vez, cerrando la exposición en Fa sostenido mayor, el cuarto grado de la tonalidad original. Coincidente con el diseño de la sonata de Dukas, este plan tonal, caracterizado por un desenvolvimiento a través de subdominantes, acercaría a la obra también a César Franck, cuyo pensamiento “de circulación lenta” sin cadenas de

³⁹ Sobre la sonata de Dukas, Alfred Cortot, contrariamente con la temprana crítica de Debussy y con las ideas de D’Indy, opinó que los cuatro movimientos son “deliberadamente individuales”, no encontrándose “relacionados con tendencia cíclica alguna”. Para él, la sonata representa “uno de los esfuerzos más considerables por adaptar a la expresión pianística francesa las características del estilo beethoveniano”. Alfred Cortot: “La musique pour piano”, p. 223.

dominantes, parece haber sido considerado en la época como algo representativo de su lenguaje.⁴⁰

Me detengo finalmente en este segundo tema, para traer a colación también el segundo tema de la sonata de Paul Dukas, que aparece entre los cp. 41-56. Al respecto, sugiero observar la similar textura, la fluidez de las semicorcheas que dan el carácter agitado a ambos trozos y la melodía reforzada en octavas agudas en los dos casos.

Epílogo

Nicolás Lamuraglia y Roberto García Morillo aluden en sus escritos a la “gran sombra de Dukas”,⁴¹ y a la “evidente influencia” del compositor francés en la formación de la personalidad artística de Athos Palma.⁴² En esta ponencia quise corroborar la existencia de algunos de esos elementos fácilmente perceptibles, en función de conocer el bagaje técnico que el compositor puso en práctica en sus creaciones. Lo hice fragmentariamente,⁴³ no con pretensión reivindicadora ni exhaustiva, sino tratando de comprender la aceptación por parte del músico argentino de las convenciones propias de las enseñanzas escolásticas de la composición, procedentes de la *Schola Cantorum* de París.

Estimo que este tipo de perspectiva, en la que los datos que ofrece el contexto dialogan con un acercamiento a la música misma, aportará al conocimiento sobre el modo en que esas enseñanzas cristalizaron en la producción teórica posterior de Palma. En tal sentido, esta primera aproximación a su figura como compositor a través de una breve observación de una de sus obras modélicas me sirve de impulso para otro trabajo

⁴⁰ Véase Adolfo Salazar: *La música moderna. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*. (Buenos Aires, Losada, 1933) p. 172.

⁴¹ Lamuraglia dice: “La gran sombra de Dukas parecería cernerse sobre esta concepción musical, y sin absorberla ni anularla con su poderoso influjo, diríase que la dotara de claridad interior. Entendemos de este modo valorar la *sonata* para piano de Palma, que, según decimos más arriba, cierra el ciclo de su producción de música instrumental de cámara”. Lamuraglia: *Athos Palma*, p. 56.

⁴² García Morillo sostiene que la influencia de Dukas en Palma “se hace por momentos evidente, sobre todo en las creaciones de toque formal, llevadas siempre de acuerdo con una rica y bien dispuesta realización armónica y una equilibrada y hábil disposición en la estructura”. G. Morillo: “Palma”, p. 407.

⁴³ El segundo movimiento se basa principalmente en el procedimiento de la variación. Podemos distinguir dos secciones que formarían una parte A que luego se vuelve a presentar recurriendo a distintos grados de variación, resultando este plan general: Parte A: Sección a (1-33); Sección b (34-65); Parte A': Sección a' (66—101); enlace (102-110); Sección b' (111-127); Coda: Cp. 128-136.

La tonalidad se vuelve muy imprecisa debido a la armonía cromática empleada que introduce constantes cambios y pasajes por distintas regiones tonales. Los procedimientos modulantes mayormente tienen que ver con el uso de enarmonías (por ejemplo, en el pasaje de La bemol Mayor a Mi Mayor, homologando La b con Sol #), aunque luego se arrije a la dominante de la tonalidad de partida, Mi bemol Mayor, para de allí resolver en ella. Un tema muy despojado en la sección a, con estructuras verticales a la manera de un coral, plantea los elementos sobre los cuales se introducirán después las variaciones.

en curso, referido a Palma como profesor de composición musical.⁴⁴ Sus libros técnicos, *Tratado de armonía* y *Teoría razonada de la música*, sirvieron, como es sabido, como recurso pedagógico de todo un método de aprendizaje musical. No solo fueron de uso frecuente hasta fines del siglo XX, sino que adquirieron un largo arraigo en la bibliografía específica. Palma, hasta donde nos explica su biógrafo, migró desde la composición, en las dos últimas décadas de su vida, hacia otras actividades no menos creativas, pero quizá no del todo compatibles con la pura creación musical. Considero sin embargo un complemento ineludible conocer la producción de este compositor que con sus libros enseñó música a no pocas generaciones de alumnos, dentro y fuera del conservatorio nacional de Argentina.

Silvina Luz Mansilla es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Musicóloga graduada de la Universidad Católica Argentina y Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Investigadora del Instituto Nacional de Musicología y Profesora Titular en el Departamento de Artes Musicales, UNA. Ha dirigido equipos de investigación, tesis y becarios de la UBA, del FNA, la Fundación Fullbright y la UNA, e integrado proyectos de la UBA y la UNSJ. Es Prof. Adjunta en la UBA y docente de posgrado en la UNCuyo. Regularmente presenta trabajos en congresos y actúa como jurado e integrante de comisiones evaluadoras. Autora de varios libros, dirigió volúmenes colectivos y editó publicaciones periódicas. Ha sido conferencista invitada en distintas universidades nacionales argentinas. Es miembro de la Sociedad Internacional de Musicología y de la Asociación Argentina de Musicología, institución cuya mesa directiva preside en el período 2015-2016.

⁴⁴ Al momento de entregar este texto, ese trabajo ya fue puesto a discusión. Considero ambos aportes sobre Palma factibles de ser profundizados aún en futuras investigaciones, sobre todo si la existencia de un fondo documental personal conservado por la familia arroja nuevas fuentes primarias. Silvina Luz Mansilla: “Aportes bibliográficos de Athos Palma a la formación de instrumentistas y compositores en Argentina”, *XI Jornadas ‘Estudios e Investigaciones’ del Instituto de Historia y Teoría del Arte “Julio Payró” de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, noviembre de 2014.

Conversación, escritura y análisis. Construcción y deconstrucción de discursos en entrevistas actuales a compositores latinoamericanos

Hernán Gabriel Vázquez

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” – UBA – UNR

Resumen

Este trabajo presenta el análisis discursivo sobre los testimonios de un grupo de compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM). Dichos testimonios son entrevistas realizadas por investigadores del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” que, luego de un proceso de transcripción, edición, revisión y autorización, serán publicadas en un volumen. En esta oportunidad no se toman en cuenta entrevistas de tipo periodísticas realizadas a los mismos compositores. Particularmente, este trabajo se centra en los testimonios de Coriún Aharonián, Jorge Antunes, Mariano Etkin, Armando Krieger, Joaquín Orellana y Jorge Sarmientos. La metodología utilizada se basa en herramientas de análisis del discurso con las cuales se abordaron las representaciones presentes en las narraciones autobiográficas de los entrevistados. En este sentido, la relación entre la enunciación del entrevistado con los datos que han subsistido en los documentos muestra la particular representación que los compositores hacen de ellos mismos al vincularse, en mayor o menor grado, con algunos acontecimientos o personalidades y con su producción musical.

Palabras clave: música latinoamericana del siglo XX, entrevista, análisis del discurso, representaciones sociales.

Conversation, Writing and Analysis: Construction and Deconstruction of Discourses on Interviews with Current Latin American Composers

Abstract

This paper presents the discursive analysis about the interviews of a group of composers granted by the Latin American Center for Advanced Musical Studies (CLAEM) of the Torcuato Di Tella Institute. Those interviews were realized by researchers from the National Institute of Musicology “Carlos Vega” that will publish after a process of transcription, edition, review and authorization. In particular, this paper focuses on the testimonies of Coriún Aharonián, Jorge Antunes, Mariano Etkin, Armando Krieger, Joaquín Orellana and Jorge Sarmientos. The methodology used it is based on discourse analysis tools with which I analyzed the representation on the autobiographical narratives of the interviewees. In this sense, the relationship between the enunciation of the interviewee with the data that has survived in documents showing the particular representation that composers make themselves to be linked to certain events or personalities and musical production.

Keywords: Latin American Music of 20th-century, interview, discursive analysis, social representation.

Introducción

A mediados de junio de 2011, la entonces Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación organizó, en Buenos Aires, el *Festival Internacional La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Dicho evento tuvo como fin principal rendir un homenaje a los docentes y becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (en adelante CLAEM), con motivo del quincuagésimo aniversario de su creación. Durante la realización del Festival, un grupo de investigadores del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” concretó el registro de doce entrevistas a los compositores becarios extranjeros que pudieron estar presentes. Debido a mi trabajo en la producción del Festival, fui convocado por el Instituto Nacional de Musicología para organizar y procesar el material que surgió del evento. En el marco de un proyecto mayor, que contempla la organización de un Archivo Oral, realicé otras entrevistas a compositores becarios que asistieron al CLAEM. Estas actividades posibilitaron la concreción de una publicación denominada *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*.¹

En esta presentación me dedicaré a exponer algunas de las tareas realizadas durante el proceso de transcripción y edición de las entrevistas y, principalmente, al análisis del discurso presente en un grupo de ellas. Es decir, este trabajo presenta el resultado de un esfuerzo por acercarme al contenido de las entrevistas presentes en un libro no como autor del mismo sino como investigador. Sin pretender una falsa objetividad, he tratado al texto como fuente de información posible de ser analizada. En esta oportunidad, el objeto elegido es el discurso de los entrevistados.

El estudio del discurso de los entrevistados tiene como fin indagar en las representaciones que se encuentran en ellos y cómo estos discursos se pueden relacionar con las fuentes documentales escritas y las obras musicales. En esta oportunidad no ahondaré en cuestiones metodológicas de la Historia Oral y su utilización durante el registro de las entrevistas.²

¹ Hernán Gabriel Vázquez (comp.): *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, en prensa).

² Sobre la História Oral y la entrevista como herramienta para la construcción de fuentes orales, puede consultarse: William Moss: “La Historia Oral: ¿Qué es y de dónde viene?”, en Dora Schwarzstein (comp.), *La historia oral* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991), pp. 22-23; Lutz Niethammer:

1. Entrevistar, transcribir, publicar

De las seis entrevistas semi-estructuradas sobre las cuales presento hoy un análisis, cuatro fueron realizadas por investigadores del Instituto Nacional de Musicología en el marco del Festival *La música en el Di Tella* y las dos restantes fueron registradas por mí en 2012, sin relación directa con dicho Festival. Durante la etapa inicial de transcripción me basé en algunas propuestas metodológicas de la Historia Oral.³ Posteriormente, inicié la tarea de edición de los textos y la obtención de la correspondiente autorización de los entrevistados para su publicación. En algunos casos, esto llevó a una extensa labor editorial: un ir y venir entre una y otra versión que dependió de las decisiones de los entrevistados. Es decir, el producto final –las entrevistas que integran el libro citado al comienzo– no es una transcripción y edición cercana al estilo de una publicación gráfica masiva. Los textos obtenidos –salvo dos excepciones– son la plasmación de las intenciones del entrevistado donde, en algunas oportunidades, la entrega del consentimiento para publicar llegó a depender de la elección de tal o cual adjetivo o signo de puntuación. El proceso de edición de las entrevistas –el momento en el cual los entrevistados se confrontaron con su palabra escrita– posibilitó la elaboración y revisión de ideas y, así, ratificar o rectificar los pensamientos proferidos en el intercambio oral.⁴ Por otra parte, aunque en distinta medida, los compositores entrevistados han difundido su pensamiento sobre/en el campo musical y son actores culturales reconocidos:⁵ Jorge Antunes (Brasil), Joaquín Orellana y Jorge Sarmientos (Guatemala), Coriún Aharonián (Uruguay) y Mariano

“¿Para qué sirve la historia oral?”, *Historia y Fuente Oral*, 2 (1989), pp. 3-25. En cuanto a los problemas en torno a la transcripción de entrevistas se puede consultar: Alesandro Portelli: “Lo que hace diferente a la Historia Oral”, en Schwarzstein: *La Historia Oral*, pp. 36-51; y Laura Benadiba y Daniel Plotinsky: *De entrevistadores y relatos de vida: introducción a la Historia Oral* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007). En el campo de la musicología, un importante aporte figura en Elisabeth Roig (coord.): *La entrevista en la investigación musicológica. Aproximaciones* (Buenos Aires: AAM, 2005, inédito).

³ Sobre cuestiones metodológicas en la realización y transcripción de entrevistas, también puede encontrarse información en: Chantal Tourtier-Bonazzi: “Propuestas metodológicas”, *Historia y fuente oral*, 6 (1991), pp. 181-189; y Dean Hammer y Aaron Wildavsky: “La entrevista semi-estructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa”, *Historia y Fuente Oral*, 4 (1991), pp. 23-63.

⁴ Sobre la relación y el paso del discurso oral al texto escrito puede consultarse Dominique Maingueneau y Sonia Brnaca-Rosoff: “Escrito/oral”, en Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), pp. 223-228.

⁵ Se podría decir que, con algunas diferencias, son parte de una élite dentro de la denominada “música culta” actual. Según de Garay, “las entrevistas a las élites se pueden plantear de dos maneras: 1) biográfica, para construir estrictamente historias de vida y generar fuentes de información o 2) temática, para investigar aspectos desconocidos de un proceso histórico y complementar, con la información verbal recabada, la documentación escrita” (Graciela de Garay: “La historia oral de las elites”, en Graciela de Garay (coor.), *La historia con micrófono* (México: Instituto de Investigaciones J. M. L. Mora, 2006 [1994]), p. 106).

Etkin y Armando Krieger (Argentina).⁶ La elección de estas seis entrevistas se debe a que reúnen algunas características similares, tanto en su discurso como en el proceso editorial de la elaboración del texto. Además, las considero una muestra representativa de los discursos presentes en las demás entrevistas. A pesar de haber sido realizadas por distintos entrevistadores y en momentos diferentes, el guión general de las entrevistas – dependiendo de la preparación del investigador y de cuánto se sujetaban a las preguntas sugeridas– determinó un recorrido más o menos común:⁷ (a) inicios en la composición, (b) impacto y perduración de su contacto con el CLAEM, (c) personalidades importantes en el CLAEM y (d) opinión sobre la composición actual. En algunas oportunidades, debido al orden de las preguntas o al interés del entrevistado, las conversaciones se acercaron más a un relato de historia de vida que a una entrevista.

2. Análisis del discurso de los becarios del CLAEM: *ethos*, asunto (objeto temático) y representaciones

Entre las recomendaciones para llevar a cabo entrevistas cualitativas, se destaca la importancia de rescatar la subjetividad de los entrevistados y analizar el surgimiento de esa subjetividad para esclarecer nuevos rumbos en la investigación histórica. Sin embargo, tal vez producto del respeto a las fuentes orales, no resulta claro cómo hacer surgir esa subjetividad que, en definitiva, será un producto visibilizado por la intervención del analista. Por lo tanto, decidí recurrir a herramientas de análisis del discurso para acceder a la subjetividad presente en los discursos de los entrevistados. Por otra parte, es necesario aclarar que los discursos analizados no son las fuentes orales sino el texto escrito (a publicar), producido en conjunto con los entrevistados.

Para analizar el discurso de las entrevistas utilicé tres nociones provenientes de la corriente francesa de análisis del discurso: el *ethos* discursivo, que designa “la imagen de sí que construye el locutor en su discurso” y que no se corresponde necesariamente

⁶ Es necesario aclarar que Jorge Sarmientos falleció antes de que pueda ser solicitada su aprobación para realizar la publicación (la misma fue obtenida por parte de su hijo Igor Sarmientos) y, por su parte, Armando Krieger nunca respondió (afirmativa o negativamente) al pedido de autorización. Por lo tanto, los textos publicados son el producto de la edición del autor de esta ponencia y del libro en cuestión.

⁷ El guión, consensuado y a partir de una sugerencia de Ruben Traverso, sobre el que los investigadores orientaron sus preguntas fue: 1. ¿En qué medida la experiencia vivida en “el Di Tella” modificó su manera de ver la producción artística? 2. ¿En qué medida cree Ud. que esa experiencia, de hace 50 años atrás, tiene repercusiones en su producción actual? 3. ¿Cree que los avatares políticos de los 60 y los 70 influyeron en aquella experiencia? 4. ¿Cuál es su visión de la composición contemporánea en su país de residencia? ¿Y en Argentina? 5. ¿A qué géneros se ha dedicado ultimamente?

con el sujeto real (el locutor);⁸ el *asunto*, definido como el objeto temático del intercambio en una interacción verbal;⁹ y *representación social*, que podemos entender como las producciones significativas que a través del lenguaje permiten relacionar la realidad (cosas), la significación (conceptos) y su imagen (signos).¹⁰

2.1. El *ethos* de los entrevistados

El conjunto de *ethé* (plural de *ethos*) de los entrevistados se podría sintetizar, con variantes, en: compositor autodidacta, compositor informado, participante político y sujeto sensible y empático. Esto indica que algunas de las imágenes sobre sí mismos que los entrevistados construyen en su discurso son similares. A pesar de esto, indicaré uno a uno los *ethé* para realizar algunas citas significativas y mostrar su variedad (Tabla 1).¹¹

El *ethos* discursivo de Coriún Aharonián es el de (1) un compositor informado: “Yo compartía mucho del ambiente de discusión que se iba generando entre la gente de mi generación, por esos vínculos personales con colegas de Buenos Aires”; y (2) un participante político no explícito: “El título de la obra [*Una estrella, esta estrella, nuestra estrella*] es una solución poética, en un momento muy peligroso, arriesgando hasta ahí. Lo mismo que con *Que*, arriesgando hasta el punto en que me parecía sensato”.

⁸ Sobre la noción de *ethos* puede verse: Dominique Maingueneau, “Problèmes d’ethos”, en *Pratiques*, 113/114 (2002), pp. 55-68 y Charaudeau y Maingueneau, *Diccionario*, pp. 246-247.

⁹ Según Charaudeau, la noción de *asunto* se refiere a una de las condiciones que definen el *contrato de comunicación* en momento de realizar algún acto de comunicación (oral o escrita). Las cuatro condiciones son la “identidad”, “finalidad”, “asunto” y “circunstancias” (véase Charaudeau y Maingueneau, *Diccionario*, pp. 128-132).

¹⁰ En palabras de Stuart Hall: “The relation between ‘things’, concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call ‘representation’” (Stuart Hall, “The work of representation”, en Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Londres: SAGE, 2003 [1997]), pp. 13-74). Dentro del campo de la psicología social, la noción de representación social fue introducida por Serge Moscovici en 1961. Las representaciones fueron entendidas como un “guías para la acción” que poseen un valor heurístico para comprender las interacciones sociales (véase Jean-Claude Abric: *Prácticas sociales y representaciones* (México: Coyoacán, 2001 [1994]), pp. 7-32). Desde la perspectiva del análisis del discurso “las representaciones sociales abarcan el conjunto de creencias, conocimientos y opiniones producidos y compartidos por los individuos de un mismo grupo, respecto de un objeto social dado”. Además, “la noción de representación permite distinguir diversos tipos de corpus en los análisis de los discursos sociales: los construidos en torno de *acontecimientos* [una catástrofe ferroviaria], los construidos en torno a un mismo *género* [literario/discursivo: la crónica], los construidos en torno de *representaciones* [el tratamiento de la juventud en los medios de comunicación]” (Charaudeau y Maingueneau, *Diccionario*, p. 505-506).

¹¹ No debemos dejar de tener en cuenta el contexto de producción de las entrevistas: compositores de “música contemporánea” que dejan su testimonio para ser resguardado en una institución oficial y, posteriormente, ser fuente para una investigación o una publicación.

En el caso de Jorge Antunes, el discurso lo presenta como (1) un compositor autodidacta, informado y excepcional: “Descubrí la música concreta después, pero de una manera muy particular, muy ardua, muy sufrida, completamente solo” y, además, se construye como (2) un participante político explícito: “Me moví mucho en la política estudiantil: huelgas y movimientos de estudiantes”. “[...] A partir de diciembre de 1968, los militares de extrema derecha tomaron el poder. [...] Fui echado del Instituto Villa-Lobos”.

El discurso de Mariano Etkin es un caso interesante por presentar un *ethos* algo diverso: (1) un artista precoz, “Yo tenía una avidez y una necesidad por ese mundo que, actualmente, no las veo en un joven de dieciséis, o diecisiete... ni de veinticinco años”; (2) un miembro del campo intelectual/artístico (de Buenos Aires), “El serialismo ya lo conocíamos [...] nosotros lo estábamos abandonando o no nos interesaba”; y (3) un sujeto con la necesidad de interactuar meticulosa y plazeramente con otros, “Trabajar con máquinas me aburre profundamente porque impide el riesgo del encuentro entre dos seres humanos: el que toca y el que escucha”.

En el caso de Armando Krieger, su discurso muestra (1) un compositor precoz, autodidacta y actualizado: “tenía doce años y usaba pantalones cortos. [...] en una segunda entrevista] el maestro [Ginastera] me preguntó con quién había aprendido. Le respondí que solo, de escuchar y de leer, y que me interesaba mucho la teoría dodecafónica”. Además, Krieger se presenta como (2) un participante político activo con conexiones: “Me dediqué mucho a la política, porque mi vida siempre fue una lucha contra las injusticias humanas. De ahí mi gran amistad con Adolfo Pérez Esquivel y con Miguel Ángel Estrella”.

El discurso de Joaquín Orellana presenta principalmente a (1) un sujeto social sensible a los conflictos que lo circundan: “Mi tendencia medular se canalizó hacia la música ideológica, impactado por los problemas del conflicto armado que duró alrededor de treinta años en mi país. Por las atrocidades cometidas por el ejército”; y a (2) un participante político activo: “Estas obras no son algo panfletario, ninguna obra es un libelo, son la expresión de lo más profundo de la estructura del sentir e intentan contribuir para que no se olvide, para que los muertos tengan dignificación”, o “estuvimos perseguidos [...] nos salvamos gracias a [...] un hijo de Ríos Montt”.

Por último, el discurso de Jorge Sarmientos, al igual que Etkin, presenta un *ethos* diverso: (1) un compositor autodidacta: “Yo compuse antes de aprender a componer, ya traía yo esto”; (2) un participante político activo y franco, “Por vocación

soy anti-militarista, anti-cura, anti-todo. Pero soy muy del pueblo, vengo de ahí”; y (3) un sujeto necesitado de vínculos afectivos, “[Ginastera] era cariñoso. Y usted sabe que esas cosas son importantes para alguien que viene de afuera, de muy lejos”.

<i>Ethos</i> Compositor	Compositor autodidacta	Compositor informado	Participante político	Sujeto sensible y empático
C. Aharonián		✓	✓ No explícito	
J. Antunes	✓ Excepcional	✓	✓ Explícito	
M. Etkin	Precoz	Miembro del campo cultural		✓
A. Krieger	✓ Precoz	✓	✓ Activo y vinculado	
J. Orellana			✓ Activo	✓
J. Sarmientos	✓		✓ Activo	✓

Tabla 1: Clasificación general y específica del *ethos* de los entrevistados

2.2. El asunto u objeto temático de las entrevistas

Las entrevistas se refiere principalmente a siete aspectos: los vínculos interpersonales (Aharonián y Sarmientos), la autolegitimación (Antunes), la delimitación del campo artístico y político (Aharonián, Antunes, Etkin, Krieger y Sarmientos), la creación artística (Etkin, Krieger, Orellana y Sarmientos), la formación musical (Etkin y Orellana), la gestión cultural (Krieger y Sarmientos) y la ayuda o sustento hacia el artista (Antunes y Sarmientos).

2.3. Las representaciones en el discurso de los entrevistados

A través de los distintos discurso es posible identificar algunas representaciones: el ‘maestro o guía’, en tanto figura que abre nuevos caminos hacia mundos sonoros o ideológicos (como Xenakis, Nono o Gandini); el ‘mecenas’, que suele estar personificado por Ginastera y otras personalidades o instituciones; el ‘creador comprometido social y políticamente’, generalmente utilizado como autorepresentación; el ‘Otro-conservador’, usualmente también vinculado a Ginastera y a otros miembros del campo musical; y, por último, las ‘tendencias musicales más avanzadas’, hasta la década del sesenta, que suelen estar representadas simbólicamente por la Segunda Escuela de Viena o el serialismo integral.

3. Memoria, documentos y representaciones

Hasta aquí he presentado el análisis de los discursos presentes en las entrevistas. Al contrastar esos discursos con las fuentes documentales surgen dos tendencias: las narraciones que, dentro de los límites de la memoria, se vinculan o concuerdan con los datos presentes en los documentos escritos y aquellas narraciones donde el discurso ha construido una biografía en la cual los entrevistados se acercan subjetiva o parcialmente hacia algunos acontecimientos y ofrecen una visión algo sesgada de los hechos. Dado que la subjetividad de los entrevistados surge en el modo de organizar su discurso en relación con el discurso de otros sujetos y otros documentos,¹² podemos ver que surgen distintas situaciones. Algunos entrevistados optaron por reducir los rastros de polifonía, se hacen responsables de la enunciación y son los protagonistas de su narración,¹³ como el caso de Aharonián y Etkin. Otros, como Orellana y Sarmientos, constantemente recurrieron a convocar la palabra de un tercero, a la reiteración de diálogos recordados, y a sustentar sus dichos mediante la referencia a un otro. Algo similar se presenta con Krieger, quien sistemáticamente vinculó su desempeño profesional con alguna personalidad relevante. Por su parte, Antunes construyó una biografía sobre datos concretos pero matizados y de ese modo, en su discurso, favoreció la legitimación de algunas de sus producciones artísticas.

Al llegar a este punto, es necesario plantear cuál es el aporte que este tipo de análisis me brinda, en tanto historiador, para entender qué y cómo fue el CLAEM o la producción musical allí surgida. Desde un punto de vista teórico, el análisis del discurso permite desmontar las estrategias discursivas utilizadas por los entrevistados (o por la crítica periodística) y, así, acercarme al grado de subjetivación presente en las afirmaciones de los mismos. En lo que respecta a este caso, obviamente, el contenido de las entrevistas posee datos múltiples que, en la diversidad de enfoques y experiencias de los locutores, cubrirán en mayor o menor medida los vacíos documentales.

Por otra parte, enfrentar los hechos, los documentos escritos o el análisis inmanente de las obras musicales con el *ethos* discursivo y las representaciones presentes en esos discursos me permitirá: primero, comprender mejor la configuración del campo cultural; segundo, estimar la relevancia de un hecho histórico; y, por último,

¹² Es decir, en el interdiscurso.

¹³ La noción de polifonía en el análisis del discurso es un fenómeno de habla donde hay varios locutores, reales o representados. Desde una perspectiva literaria, la polifonía “conciérne a las relaciones múltiples que mantienen autor, personajes, voces anónimas, [...] etc.: se hablará de ‘polifonía’ si se establece en el texto un juego entre varias voces” (Charaudeau y Maingueneau, *Diccionario*, pp. 451-452).

lograr una aproximación a las tensiones que pueden estar presentes en una obra musical. De este último punto, por el momento, puedo presentar tres casos que –en parte– responden a preguntas amplias:

Primero. ¿Qué tan significativo es el texto elegido por el compositor para que este sea cantado, figure en el título, en el epígrafe o en la dedicatoria al autor del texto? Dos producciones electroacústicas pueden servir de ejemplo. En la obra *Que* (1969-70) de Aharonián, aparece el verso reiterado en un poema que Mario Benedetti dedicó a un miembro del Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros. Este sería un modo de identificar en una obra esa autorepresentación como un sujeto que actúa en política pero solapadamente, pues solo se presenta un verso significativo pero sin identificación del poema y (durante el estreno) se hizo referencias solo a cuestiones formales. Asimismo, en *Autoretrato sobre un paisaje porteño* (1970), Antunes utiliza su propia voz para emitir vocablos sin sentido aparente con los que pretende imitar un discurso donde algunos términos están relacionados con temas socialmente preocupantes en latinoamericana a fines de la década del sesenta.¹⁴

Segundo. ¿Qué tan relevante es la utilización de determinado recurso aleatorio, vinculado con la “Escuela Polaca” o con la “Escuela de New York”? En el caso de Etkin, particularmente en su obra *Soles* (1967), los elementos aleatorios utilizados implican la necesidad de que los intérpretes tomen decisiones en forma interdependiente. No hay pues un interés en controlar determinado complejo sonoro sino que los instrumentistas se pongan en contacto unos con otros.

Tercero. Si un compositor recurrió a tal o cual estética o técnica compositiva, ¿podría distinguirse si eso se corresponde con un acto de posicionamiento ideológico o, simplemente, es el resultado que –dependiente de las constricciones del campo cultural– posibilitó la aceptación y circulación del producto artístico en un momento y lugar determinado? Es decir, la relación entre el análisis del discurso verbal y el análisis musical podría facilitar el discernimiento entre una obra “independiente”, que intenta realizar un aporte (con algún grado de originalidad), y una obra *ad hoc*,¹⁵ en función de las circunstancias históricas de producción, recepción y circulación. En el primer caso, podría indicar la serie *Humanofonías* (1971 y 1972) o *Imposible a la X* (1980) de

¹⁴ Esto puede constatarse entre los minutos 10 a 12 de la obra. Otro ejemplo puede ser *Intensidad y altura* de César Bolaños. La obra es una re-construcción de un texto de César Vallejo (1892-1938), un poeta peruano vanguardista y fuerte opositor de los movimientos autoritarios internacionales durante las décadas del veinte y treinta.

¹⁵ En el sentido de ‘apropiada’ a determinado fin o circunstancia.

Joaquín Orellana, donde recurre a elementos sonoros del habla y entorno musical guatemalteco para producir obras alejadas de la tradición musical local.¹⁶ En un lugar algo opuesto, se encontrarían algunas de las obras creadas por Antunes, como su *Misa populorum progressio* -creada para ser interpretada durante la celebración de su casamiento- o la *Sinfonía das diretas* (1984) –concebida para que la interpreten los asistentes a las manifestaciones masivas que tuvieron lugar en Brasilia, en 1984, para solicitar la realización de elecciones directas–.¹⁷

En tanto el ser humano se constituye como sujeto en y por el lenguaje,¹⁸ algunos elementos de esa subjetividad presentes en el discurso verbal pueden ser rastreados en el discurso musical. Con estos ejemplos creo haber podido mostrar vínculos entre, al menos, el *ethos* discursivo de los compositores (presente en las entrevistas) y algunas características de obras musicales puntuales.¹⁹ He intentado vincular ambos discursos y, de este modo, encontrar –además de una descripción de los procedimientos aplicados a los sonidos– lecturas posibles de las obras.

Hernán Gabriel Vázquez es Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Licenciado en Música y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente realiza el programa de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Junto a su profesión de intérprete, se desempeña como docente de grado en la UNR y en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla”. Como investigador, integra proyectos de investigación acreditados en Universidades Nacionales. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología, de la *International Musicological Society* y de su Asociación Regional para América Latina y el Caribe. Asimismo, en la actualidad se desempeña como investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires.

¹⁶ Además, el autor construye instrumentos a partir de una idealización de la marimba y los aplica a enfoques pedagógicos.

¹⁷ La *Sinfonía das diretas* (o de las bocinas) fue escrita para recitador, coro mixto, saxo soprano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, sonidos electrónicos, 300 automóviles tocando sus bocinas y coro popular. Se realizó el 1º de junio de 1984 durante la manifestación ¡Directas ya!, en Brasilia, ante una audiencia 30 mil personas.

¹⁸ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general* (Madrid: Siglo XXI, 1997 [1966]), p. 180.

¹⁹ En el terreno literario, Premat realizó algo similar al tener por objetivo “estudiar en algunos escritores argentinos las peculiares maneras de construirse una figura, junto a o dentro de la producción de sus textos” (Julio Premat, *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009), p. 13. Agradezco la generosa devolución y sugerencia de lectura este texto por parte de Pablo Fessel durante el desarrollo de la Conferencia en la ciudad de Mendoza.

La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan, 1938)

Fátima Graciela Musri, Silvia Susana Mercau y José Ignacio Weber

Proyecto *La música en San Juan entre dos Centenarios (1910-2010)*

Universidad Nacional de San Juan - Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

Resumen

Este trabajo contribuye al objetivo específico del Proyecto *La música en San Juan entre dos Centenarios (1910-2010)* de abordar la historia cultural de la música de esta provincia argentina desde una perspectiva local y descentrada de la historia de la “música nacional”. Aquí se estudia el papel asignado a la música en el “Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo” celebrado en San Juan en septiembre de 1938, donde se privilegió el diálogo entre artes, regionalismo y nacionalismo cultural. Considerando que la organización del Segundo Congreso requirió que la música incluida en el programa tuviera carácter regional, fuera compuesta por autores cuyanos o perteneciera a la “música nativa argentina”, se problematiza aquí si las composiciones presentadas, aun cumpliendo alguna de las condiciones, se identificaban con la premisa de este Encuentro, es decir, la existencia de una “auténtica” cultura cuyana basada en rasgos étnicos, características paisajísticas y tradición cultural propia, definida y consensuada ya en el Primer Congreso (San Luis, 1937). En la sesión musical se interpretaron obras de Alcira Hernández de Pérez del Cerro, Clemente Plana, Graciela Capdevila, Inocencio Aguado Aguirre y canciones folclóricas en arreglos para el cuarteto vocal Pérez Lobos-Cisella y el Trío *Los Cuyanos*.

Palabras clave: regionalismo musical, nacionalismo cultural, historia regional.

The Regional Music at the Second Congress of Writers, Artists and Intellectuals of Cuyo (San Juan, 1938)

Abstract

This paper contributes to the specific objective of the project *Music in San Juan between two Centennial Celebrations (1910-2010)* to enter upon the cultural history of the music of this Argentina province from a local perspective and outside of an hegemony of history of “national music”. Here we explore the role assigned to music in the “Second Congress of Writers, Artists and Intellectuals of Cuyo” held in San Juan in September 1938, where the dialogue between arts, regionalism and cultural nationalism was privileged under study. Whereas the organization of the Second Congress required that the music included in the program had regional character, was composed by *cuyanos* authors or belonged to the “Argentina native music”, we discuss here if the compositions presented, which satisfied one of the conditions, identified with the premise of this meeting, i.e. the existence of a “real” *cuyana* culture based on ethnic characteristics, landscape characteristics and own cultural tradition, defined and agreed already in the First Congress (San Luis, 1937). In the musical session, many works of Alcira Hernández de Pérez del Cerro, Clemente Plana, Graciela Capdevila and

Inocencio Aguado Aguirre and folk songs arranged for vocal quartet Pérez Lobos-Cisella and Trio *Los Cuyanos* were interpreted.

Keywords: musical regionalism, cultural nationalism, regional history.

Introducción

El presente trabajo contribuye al objetivo específico del Proyecto *La música en San Juan entre dos Centenarios (1910-2010)*¹ de abordar la historia cultural de la música de esta provincia argentina, contextualizada en la región de Cuyo,² desde una perspectiva local y descentrada de la historia de la música nacional, que ha focalizado preferentemente los acontecimientos y procesos surgidos en el espacio del área metropolitana de Buenos Aires. La perspectiva aludida se sostiene, principalmente, en tres premisas, a saber: la reducción de las escalas espacial y temporal para el análisis micro-histórico de procesos socio-musicales; la relación entre las diferentes dimensiones históricas desde lo local a lo global; y finalmente, la circularidad de las culturas musicales oral y letrada.³ Esto último implica desestimar la relación de subalternidad de la primera respecto de la segunda y “considerar la alteridad para dejar fluir una relación dialógica, donde se evidencien las diferencias y las asimetrías, las similitudes y los anacronismos” entre ambas.⁴

Desde el enfoque teórico referido, este trabajo busca interpretar el lugar asignado a la música en un evento regional de cuatro días de duración que mantuvo estrechos vínculos con la administración nacional y la llegada de la modernidad: el “Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo” celebrado en San Juan, entre el 10 y el 14 de septiembre de 1938, donde se privilegió el diálogo entre regionalismo y nacionalismo cultural. El mes “sarmientino” en que se celebró ese encuentro se constituyó en un hito relevante de la historia cultural de la región, ya que

¹ La investigación se realizó en el marco del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica Orientado titulado *La música en San Juan entre dos Centenarios (1910-2010)*, dirigido por Fátima G. Musri, que es subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, con sede en el Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan, en el periodo 2011-2015.

² Se entiende por Región de Cuyo aquí, el ámbito socio-geográfico que en la década de 1930 comprendía tres provincias del centro-oeste argentino: Mendoza, San Luis y San Juan.

³ Los procedimientos de reducción de escalas y circularidad en el diálogo entre alta cultura y cultura popular se toman en préstamo de la microhistoria italiana según Ginzburg. Carlo Ginzburg: *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Península, 2001).

⁴ Fátima Graciela Musri: “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 14 (2013), p. 62.

en la misma ciudad, paralelamente a este encuentro, se realizaron la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Sarmiento y el Congreso Argentino de Educación, lo que atrajo delegaciones de todo el país.

Especialmente se explora aquí la noción de identidad regional que subyacía en la entonces llamada “música nativa”, ostentada como una de las banderas del regionalismo frente a la influencia de Buenos Aires. Para ello se trabaja a partir de la consulta y el análisis de fuentes musicales vinculadas al evento y de fuentes hemerográficas de la época de las provincias de San Juan, Mendoza, San Luis y de la ciudad de Buenos Aires, tomando préstamos metodológicos de las ciencias sociales.

Considerando que la organización del Segundo Congreso requirió que la música incluida en el programa tuviera carácter regional, fuera compuesta por autores cuyanos o perteneciera a la “música nativa argentina”, se problematiza si las composiciones presentadas, aun cumpliendo alguna de las condiciones, se identificaban con la premisa de este encuentro, es decir, la existencia de una “auténtica” cultura cuyana basada en rasgos étnicos, características paisajísticas y tradición cultural propia, definida y consensuada ya en el Primer Congreso (San Luis, 1937).

El Segundo Congreso

Como en el primer Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo realizado en junio de 1937 en San Luis, este Segundo Congreso tuvo el propósito principal de reflexionar, debatir y consensuar las ideas sobre artes y regionalismo, especialmente sobre cultura e identidad cuyanas. Para ello se reunió un numeroso grupo de escritores, pintores, músicos e intelectuales provenientes de Buenos Aires, Santa Fe y de las tres provincias del Cuyo histórico: San Luis, San Juan y Mendoza, para discutir problemas de interés común y de incumbencia regional. Se hicieron presentes los poetas Alfredo R. Bufano, Ricardo Freire y Juan Solano Luis en representación de San Rafael (Mendoza), y los escritores Lázaro Schallman, Juan Draghi Lucero, Isabel Otero, Guillermo Cano (h), Vicente Nacarato y Gabino Coria Peñaloza por Mendoza. Por San Luis, participaron la pianista y compositora Alcira Hernández de Pérez del Cerro, Víctor Saá y el poeta Antonio Esteban Agüero, entre otros. Por San Juan, Dalmiro Podestá de Oro, Salvador A. Doncel, el poeta Antonio de la Torre, César H. Guerrero, y los

músicos Inocencio Aguado Aguirre, el cuarteto vocal de los hermanos Cisella–Pérez Lobos y el trío de cantores y guitarristas *Los Cuyanos*.⁵

El Congreso, al igual que las demás actividades convocadas en la ciudad de San Juan en ocasión del cincuentenario de la muerte de Sarmiento, se difundió ampliamente en la prensa escrita de Cuyo y generó un amplio interés en la población local.⁶ Por ello, se anunció que la mayor parte de los actos y sesiones de ponencias se transmitirían por las radios locales, esperando dar amplia difusión a los trabajos y a la música presentada. Además, las temáticas convocantes se formularon como preguntas y se publicaron en diarios y revistas locales con ánimo de participar también a sus lectores. La lista de temas fue la siguiente:

- “- Dada la conveniencia pública de auspiciar la producción literaria y artística cuyana ¿qué medios serían más factibles y adecuados para su estímulo?
- ¿Qué papel le corresponde desempeñar al escritor frente a los problemas políticos que tanto gravitan en la hora actual?,
- La influencia de Buenos Aires en la Intelectualidad cuyana; ¿en qué grado ha penetrado ésta en el alma nacional?;
- ¿Qué influencia han ejercido y ejercen en Cuyo la pintura y la música regional?,
- ¿Prospera nuestra cultura en proporción a nuestro progreso económico?;
- ¿Qué perspectivas tienen en Cuyo las modernas tendencias poéticas?;
- Si razones climatéricas advierten la necesidad de crear nuestra arquitectura, ¿puede pensarse en un estilo propio?
- ¿Qué resultados prácticos tuvo el primer congreso?”⁷

Además del incentivo a la producción, la entrada de la modernidad o las vanguardias poéticas, las preocupaciones de los organizadores trascendían las cuestiones intrínsecamente artísticas, para tematizar el arte en relación con la identidad cuyana y los acuciantes problemas políticos, económicos y medioambientales, como ya había sucedido en el primer congreso. Por consiguiente, la convocatoria a ponencias propuso los siguientes ejes temáticos: (a) la producción literaria en Cuyo: cuento, novelas, poesía, ensayo, folclore, tradición; (b) la función social del escritor en Cuyo; (c) Sarmiento en la cultura argentina y americana; (d) la oratoria en Cuyo; (e) el arte en Cuyo, elemento emocional y expresivo de nuestra cultura y como medio coherente entre los pueblos cuyanos; (f) el periodismo en Cuyo; (g) las ciencias en Cuyo; y (h) la bibliografía cuyana.⁸

⁵ “Hoy inicia sus deliberaciones el II Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo. Delegados”, *Tribuna*, 10/09/1938, p. 6, c. 4.

⁶ “El segundo Congreso de Escritores y Artistas Cuyanos se inaugura esta tarde”, *Diario Nuevo*, 10/09/1938, p. 6, c. 4-5. Ver también “El segundo congreso de Escritores, Artista e Intelectuales cuyanos”, *Los Andes*, 04/09/1938.

⁷ “II Congreso de Escritores, Artistas, e Intelectuales Cuyanos. Los temas a tratarse en el mismo”, *Diario Nuevo*, 06/07/1938, p. 4, c. 5-7.

⁸ *Ideas*, VII, 73, 74 y 75 (junio, julio y agosto de 1938), p. 51.

Ya en el primer eje se revela la intención de poner en contacto la alta cultura con la cultura popular. La poesía, la música y los discursos referidos a ellas fueron los campos centrales donde se dio la “circularidad” cultural, observada en la interrelación entre músicos académicos y populares, en la preocupación por la función social del arte, en su transferencia al sistema escolar, y por sobre todo, en la necesidad -varias veces manifestada- de promover la producción cultural cuyana basada en la tradición y el arraigo a la tierra. De hecho hubo sesiones plenarias con discusión y dictámenes sobre las ponencias presentadas, recitales de poesía regionalista, exposiciones pictóricas y escultóricas amenizadas con música tradicional de conjuntos populares y coros escolares, visitas a bibliotecas y escuelas, a la Casa Natal de Sarmiento, a bodegas y paseos públicos.

El debate acerca de la necesidad de definir “la identidad cuyana” signó el encuentro. En la apertura misma, realizada en el Teatro Estornell bajo la presidencia del sanjuanino Dr. Salvador A. Doncel, el mendocino Alejandro Mathus Hoyos instó a “formar una cultura cuyana, regional, sin estrecheces aldeanas, una cabal expresión del pensamiento de estos pueblos”.⁹ En este sentido, se propuso redoblar esfuerzos tendientes a fortalecer los lazos interprovinciales a través de instituciones culturales, por ejemplo, de la inauguración del Instituto de Literatura de la Academia Cuyana de Cultura¹⁰ y del Salón de Bellas Artes y el Libro de Cuyo.¹¹

Por otro lado, es importante destacar que la responsabilidad de la organización del Congreso recayó en la asociación sanjuanina Oasis, “Refugio de espiritualidad”, cuyos integrantes tuvieron una activa participación.¹² Esta asociación se caracterizó por

⁹ Exposición de Alejandro Mathus Hoyos de la delegación mendocina. Ver “Los actos del Congreso de Escritores y Artistas se realizan con lucimiento”, *Diario Nuevo*, 13/09/1938, p. 4, c. 5-7.

¹⁰ Fundada en mayo de 1938 en Mendoza y dirigida por Guillermo Cano (h) (ver “Inauguración de la Academia Cuyana de Cultura en Mendoza”, *Cuyo para toda la República*, I, 12 (junio de 1938), s/p.). En consonancia con el Congreso Nacional de Educación que también se celebraba en esos días en San Juan, se realizó una sesión del Instituto de Ciencias de la Educación de la Academia, que contó con la presencia de autoridades nacionales como el Ministro de Justicia e Instrucción Pública Dr. Jorge E. Coll, el Presidente de la Academia Nacional de la Historia Dr. Ricardo Levene y la adhesión de la Federación Socialista Sanjuanina, lo que deja ver la pluralidad de ideológica concentrada en los eventos.

¹¹ Durante aquel acto inaugural se leyó el “Mensaje a los Intelectuales cuyanos”, enviado por Eduardo Mallea (*El Zonda*, 09/09/1938, p. 4, c. 6-7) y Alejandro Mathus Hoyos improvisó su referido discurso (*Diario Nuevo*, 10/09/1938).

¹² Oasis fue fundada en 1932 por, entre otros, David E. Glantz, Oscar Briones Arias e Indalecio Carmona Ríos. Durante la organización del encuentro, en 1938, estaba presidida por Alejandro Aubone Quiroga y reunía, según decían, a “lo más claro, lo más hondo, lo más recio y lo más dispar del pensamiento sanjuanino”. Para más información sobre la asociación Oasis ver “Nada de lo humano nos es indiferente”, *Cuyo para toda la República*, II, 15 (setiembre de 1938), p. 37.

su amplitud ideológica y democrática.¹³ Las asociaciones culturales, así como las instituciones a las que dieron origen,¹⁴ fueron una parte esencial de aquella “formación de una cultura cuyana” (para usar las palabras de Mathus Hoyos) durante la década de 1930.¹⁵ En este sentido, además de Oasis, trabajaron el Ateneo para la Juventud “Juan C. Lafinur” de San Luis y la agrupación La Peña “Asociación de gente de artes y letras de Mendoza”.¹⁶ La tendencia humanista de estas asociaciones impregnó el Segundo Congreso de un espiritualismo que, sostenían, era la base de la culta jerarquía de los pueblos cuyanos.¹⁷

Durante el Congreso, Oscar Briones Arias leyó un texto acerca de la función social del escritor y pidió un homenaje a Leopoldo Lugones y Aníbal Ponce –ambos fallecidos ese año–, lo que se cumplió en la Sociedad Libanesa. Este punto produjo un prolongado debate entre los ponentes por las tensiones ideológicas entre ambos autores, igualmente con la “campaña detractora” de Sarmiento denunciada por César H. Guerrero.¹⁸

La música en el Segundo Congreso

Se formuló anteriormente la pregunta de si la música interpretada en el Segundo Congreso dio cuenta de una “auténtica” cultura cuyana en los términos planteados en los encuentros, ya fuera porque se identificaba con el paisaje o la tradición de sus pueblos. En primer lugar, se constató que en la organización previa del Segundo Congreso se había redactado un reglamento con los criterios de selección y recepción de obras literarias, pictóricas, escultóricas y, para la música, estipulaba que:

¹³ Según el periódico *La Acción*, “Oasis realiza en pequeño la educación de la democracia (...) [permite] en su seno la libre discusión (...) dentro de la más alta tolerancia, como lo prescriben sus estatutos”. “Oasis, para quien nada de lo humano le es indiferente, continúa la tradición espiritual sanjuanina”, *La Acción*, II, 348, 13/09/1938, p. 9, c. 1-3. La enumeración de los títulos de las charlas y conferencias dictadas en el marco de la asociación demuestra la mentada apertura.

¹⁴ Como la mencionada en el párrafo anterior, o las revistas que funcionaron como sus órganos de expresión; valga de ejemplo la revista *Ideas*, del Ateneo de la Juventud “Juan C. Lafinur” de San Luis.

¹⁵ Arturo Andrés Roig: *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940 a través de las páginas del diario Los Andes* (Mendoza: U.N. de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1965).

¹⁶ Del Ateneo de San Luis y su revista *Ideas* participaron, entre otros, Arturo Capdevila, Rafael Mauleón Castillo, Antonio E. Agüero (ver Toribio Martín Lucero: *La década del 30 en San Luis* (Mendoza: Edición del autor), 1989); y en La Peña, Lucio Funes, Rafael Cubillos, Lázaro Schallman, Alejandro Mathus Hoyos y Manuel G. Lugones (ver Roig: *La literatura*).

¹⁷ Mucho se habló del espiritualismo en el encuentro, siendo el discurso del Presidente de la Federación de Maestros y Profesores Católicos, Juan Carlos García Santillán, una extensa arenga sobre este pensamiento humanista. Puede leerse el discurso completo en tres ediciones consecutivas de *El Zonda*, los días 12, 13 y 14 de setiembre de 1938 (p. 5, c. 1-4).

¹⁸ Guerrero fundamentó una moción por un voto de protesta contra la misma y de adhesión al prócer, que finalmente se aprobaría. También esta moción produjo oposición y un encendido debate por parte de Lázaro Schallman, Ángel Rivas, Juan Conte-Grand y Ramón Héctor Albarracín.

“Art. 28º.- Los conjuntos que concurren de las tres provincias cuyanas, se ajustarán en lo posible a ejecutar piezas o trozos regionales o, de autores cuyanos. En su defecto, interpretar música nativa argentina.

Art. 29º.- Esos conjuntos podrán ser orquestales, o corales. También serán admitidos solos instrumentales y de canto.

Art. 30º.- Cada audición no podrá exceder de una hora, a fin de combinar las tres representaciones en una sola sesión”.¹⁹

Esos criterios no eran arbitrarios sino que respondían a un acuerdo alcanzado por los delegados de las tres provincias durante el Primer Congreso, y que concordaban con un antecedente revelador: la mentalidad regional ya manifestada por los literatos mendocinos de la “Generación del 25”. Arturo Roig caracterizó la producción poética y narrativa de estos escritores –entre quienes contó a Juan Draghi Lucero, presente en los dos Congresos- como regionalismo literario. Según Roig, “el ‘regionalismo’ es una forma de ‘nacionalismo literario’”²⁰ y lo explica a partir de Ricardo Rojas:

“El tiempo y el lugar, como ‘tradición’ y ‘comarca nativa’, respectivamente, dan nacimiento a la ‘población local’, con una psicología propia, que es fruto de una doble experiencia histórica y telúrica, dentro de la cual se dan entrañablemente fundidos todos sus miembros. / La nacionalidad se resuelve, pues, para Rojas, en regiones tempo-espaciales y hablar de ‘nacionalismo literario’, significa para él necesariamente, hablar de ‘regionalismo literario’”.²¹

Interesa esta definición por cuanto la propuesta de los organizadores incluía, junto a la música de origen cuyano, la “música nativa argentina”. Esta conjunción “regional” / “nativa argentina” es significativa porque dirige la atención al folclore musical por un lado, y por otro, podría explicar la ausencia del tango. El tango era conocido y promocionado por la industria discográfica porteña, desde la década de 1920, como “música nacional”. La difusión masiva del repertorio considerado “nacional” por los sellos Odeon y Victor, entre los más importantes, contribuyó a canonizar como típicamente bailables y criollos a los géneros rioplatenses tango y milonga, a los que pronto se sumaron otros no porteños, como el vals criollo y la ranchera. Es probable que desde Cuyo se hubiera deseado oponer los géneros populares (folclóricos fundamentalmente) y cultos de producción propia a esa invasión musical impulsada por el disco primero y la radiofonía después.

Se puede comprobar en el programa publicado del Congreso la sucesión de canciones, obras para piano y exposiciones orales de temática regional de autores cuyanos –salvo el Himno Nacional Argentino– en la única sesión musical planificada, la que tuvo lugar en el salón de la Escuela Normal “D. F. Sarmiento”:

¹⁹ Art. 28, 29 y 30 del Reglamento. *Ideas*, VI, 73, 74 y 75 (junio-julio-agosto de 1938), p. 53.

²⁰ Roig: *La literatura*, p. 61.

²¹ Ídem, p. 65.

Primera parte

- *Himno Nacional Argentino*
- *Himno a Sarmiento en el Cincuentenario de su muerte*, letra de Juan Solano Luis y música de Inocencio Aguado Aguirre, por el coro de la escuela de la Roza.
- Discurso de Gabino Coria Peñaloza.
- *Azul y Blanca*, fantasía original de Clemente Plana.
- *Cinturón celeste*, canción, letra de Antonio de la Torre y música de Graciela Capdevila, por el tenor José Cisella.
- Serie de canciones, por el cuarteto vocal integrado por los hermanos Cisella y los hermanos Pérez Lobos.

Segunda parte

- *Música folklórica y Música del porvenir*, ponencia ilustrada al piano por Alcira Hernández de Pérez del Cerro.
- Cuarteto vocal de los hermanos Cisella y hermanos Pérez Lobos.
- *Frente de cristal*, de Alcira H. Pérez del Cerro y R. Ortega Belgrano, por el tenor José Cisella.
- *Nocturno Cuyano*, de Alcira H. Pérez del Cerro.

Tercera parte

- *Claros Caminos de Ullum*, letra de Antonio de la Torre y música de Graciela Capdevila, por el tenor José Cisella.
- Cuarteto vocal.
- *Cortejo del Inca*, de Inocencio Aguado Aguirre
- Marcha final.²²

Como uno de los ejes temáticos de la convocatoria se dedicó a Sarmiento, en consonancia con la rememoración de su fallecimiento, fue inevitable que se entrelazaran los actos del Congreso con los del Cincuentenario y del Congreso Nacional de Educación, todos coincidentes en la misma Semana Sarmientina. Durante toda la semana la música alcanzó protagonismo inusitado, tanto por sí misma —en las voces e instrumentos de la Asociación Orquestal de San Juan, coros, pianistas, guitarristas, cantantes, académicos y populares—, como por las polémicas desatadas alrededor del Himno a Sarmiento. Recuérdese que, por ese entonces, había cuatro himnos a Sarmiento vigentes y oficializados, dos por el Consejo Nacional de Educación, el de Leopoldo Corretjer (1904) y el de Ocampo-Boero (1938), y dos por el Consejo General de Educación de la provincia de San Juan, el de Navarro-Colecchia (1904) y el de Solano Luis-Aguado Aguirre (1938).²³

Entre los presentes se encontraba el poeta Eduardo María de Ocampo como representante de la Comisión Cívica de actos nacionales y autor de la letra del *Himno a Sarmiento* con música de Felipe Boero. La editorial G. Ricordi and C. publicó la primera edición de ese himno con fecha 18 de agosto de 1938 (BA 7440), un mes después del *Himno a Sarmiento en el Cincuentenario de su fallecimiento* de Solano

²² “La sesión musical del Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales Cuyanos”, *Cuyo para toda la República*, II, 15 (septiembre de 1938), p. 31.

²³ Ampliar en Fátima Graciela Musri: “Inocencio Aguado y Felipe Boero: ¿por qué ese otro? El *Himno a Sarmiento* en disputa”, *Revista Argentina de Musicología*, 14 (2014), pp. 155-185.

Luis²⁴ y Aguado Aguirre, estrenado en San Juan el 5 de julio de ese año y editado el 12 de julio por el Consejo General de Educación provincial para los actos oficiales. A pocos días de los festejos, los diarios provinciales anunciaron que “el Himno oficial a Sarmiento [de Ocampo-Boero] será ejecutado y cantado por las escuelas nacionales”:

“La Inspección Nacional de Escuelas del Consejo Nacional de Educación, [...] ha dispuesto que en los actos oficiales organizados por su dependencia sea ejecutado y cantado por los alumnos de las escuelas Láinez, el Himno a Sarmiento de Boero y Ocampo, aprobado por las autoridades nacionales de enseñanza. En consecuencia, tanto en la Asamblea de Maestros como en el acto de entrega de la estatua de doña Paula Albarracín de Sarmiento a realizarse el 11 en la Casa del prócer, [...] será cantado el Himno a Sarmiento”.²⁵

A pesar del esfuerzo del Consejo Nacional por imponer ese himno, el registro periodístico de los actos del Cincuentenario –tanto gubernamentales, de las escuelas provinciales como de las sesiones del Segundo Congreso– demuestran que se cantó mayormente la composición de Solano Luis-Aguado. Este fue impuesto incluso frente a los anteriores ya oficializados de Navarro-Colecchia en la provincia y de Leopoldo Corretjer en la nación, ambos en 1904. Contribuyeron a ello la posición de Inocencio Aguado Aguirre como Inspector de Música del Consejo General de Educación de San Juan, y la temática regionalista de la poesía de Juan Solano Luis ganadora del concurso organizado previo al Congreso.²⁶

No faltó la intervención de los diarios sanjuaninos y porteños en la controversia que ya había adquirido un sentido político en ese contexto de diversidad ideológica, donde se enfrentaba el hispanismo inspirador del regionalismo cuyano con el nacionalismo cultural de los músicos porteños. El episodio descubrió públicamente la tensión entre las jurisdicciones provincial y nacional en educación,²⁷ que se manifestó durante la tercera sesión plenaria del Congreso presidida por Antonio de la Torre. Allí, Juan Conte Grand pidió la aprobación y un aplauso por el Himno de Inocencio Aguado Aguirre y Juan Solano Luis, ya que había resultado de un concurso convocado como parte del programa provincial del Cincuentenario. Y, sin interrupción, Dolores M.

²⁴ Juan Solano Luis fue alumno de Alfredo Bufano y como tal, amante de describir el paisaje mendocino en un lenguaje poético refinado y casticista, con un estilo lírico expresivo derivado de Antonio Machado y que empleó recursos del modernismo de Unamuno y Azorín. Ampliar en Dolly María Lucero Ontiveros: “Juan Solano Luis y su añoranza española”, *Piedra y canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 6 (1999-2000), pp. 175-189.

²⁵ “El Himno oficial a Sarmiento”, *La Acción*, 06/09/1938, p.6 c. 6.

²⁶ *Ideas* publicó la letra del Himno por pertenecer a “nuestro compañero en el Ateneo”, se recuerda que Solano Luis ya era conocido en los Congresos por haber participado en el primero como delegado por San Rafael (Mendoza) junto a Alfredo Bufano. *Ideas*, VI, 73, 74 y 75 (junio, julio y agosto de 1938), p. 44.

²⁷ Puede leerse un análisis poético-musical en Musri: “Inocencio Aguado”. Una primera aproximación a este tema se leyó en la *XIX Conferencia de la AAM y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*, Córdoba, 2010, como integrante del proyecto “Nacionalismos y vanguardias musicales en Argentina”. FFyL-UBA, 2010-2012, dirigido por Silvina Luz Mansilla.

Márquez, delegada mendocina, pidió otro aplauso al *Himno a Sarmiento* de Felipe Boero y Eduardo María de Ocampo.²⁸

Respecto de las canciones interpretadas, se han localizado las dos partituras editadas de Graciela Capdevila.²⁹ La partitura de *Claros caminos de Ullum* fue copiada a mano por Inocencio Aguado Aguirre e impresa en San Juan en setiembre de 1938 –al igual que el *Himno a Sarmiento en el Cincuentenario de su muerte*–, como evidencia su autógrafo en el último compás: las iniciales “I.A.”, el lugar y la fecha, “San Juan, Septbre. 1938”. Esto redobla la intención de los compositores de ofrecer el estreno de estas obras a los asistentes al Segundo Congreso.

Se examinan a continuación, cuáles de las condiciones requeridas por el reglamento cumplían estas canciones para integrar el programa del Segundo Congreso. Un análisis revela que el peso del regionalismo literario está en las poesías de Antonio de la Torre y no en la elección de ritmos típicos. La letra de *Cinturón celeste* dice:

Cinturón celeste, /te encuentro en los cerros /de Zonda, dormido /cerca del estero, /donde canta
el agua /su idilio sereno, /y el pájaro bobo, /la chilca y el trébol /perfuman el aire /y ensanchan el
cielo.
¡Cinturón celeste! /brizna de los cielos, /¿se acordará ella /del frágil sendero /que nos trajo juntos
/a este nido inmenso? /¿qué hará su vestido /sin tu abrazo ingenuo, /sin tu moña leve /peinada en
el viento?
Cinturón celeste, /desprendido pétalo, /te encuentro en el sitio /del dichoso encuentro, /donde fue
más buena /que el agua del cerro, /y henchida de gracia /y de sentimiento /me entregó la noche
/llena de luceros...

El poema está desarrollado en tres estrofas de diez versos hexasílabos, con rima asonante en los versos pares. Por el número de sílabas, este poema pertenece a aquellos del arte menor dado que no sobrepasa las ocho sílabas por verso. La anáfora “cinturón celeste” enfatiza el tema principal del poema –el recuerdo nostálgico de un encuentro amoroso– ya que está repetida en las tres estrofas. En el nivel fónico se destaca la coincidencia de los acentos en los textos verbal y musical, dándoles fluidez e inteligibilidad, rasgo general del perfil melódico mayormente silábico.

En la primera estrofa, por medio de la imagen poética del cinturón celeste, el poeta recrea diversos rincones del inmenso paisaje cordillerano sanjuanino, perfumado por el aroma de las plantas medicinales como la chilca, el pájaro bobo y el trébol, la presencia adormecida del viento Zonda y el callado rumor del agua. En la segunda estrofa, inmerso en el paisaje regional, el lazo se transforma en reliquia y recuerda

²⁸ *La Acción*, 14/09/1938, p. 11, c. 5.

²⁹ Se localizaron las partituras de *Cinturón Celeste* en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo y de *Claros caminos de Ullum* en la Biblioteca Nacional, sección Música.

melancólicamente la gracia otorgada a la figura femenina, otrora presente en el valle zondino. La tercera estrofa evidencia la dicha de la entrega en ese entorno natural, pleno de paz y tranquilidad en medio de los cerros nocturnos cordilleranos. La poesía revela el entrañable amor de Antonio de la Torre al paisaje sanjuanino, adscribiendo, como otros poetas cuyanos, al regionalismo propio de su época. Como refirió en su obra póstuma:

“[...] mis versos fueron naciendo con la naturalidad con que corren las aguas de mis acequias sanjuaninas. Y si alguien me preguntara por qué canto, contestaría [...] que fueron los álamos, los cerros, la soledad, el cielo de mi tierra quienes me obligaron a cantar”.³⁰

La canción se encuentra en la tonalidad de Mi mayor y, en cuanto a su estructura, responde al prototipo de una forma simple, ternaria seccional re-expositiva. Posee una introducción compuesta por una oración de nueve compases en la cual anticipa diseños rítmico-melódicos de las secciones centrales de la obra. Se presenta el tema en la primera sección constituida por tres oraciones (c. 9-34). La primera (c. 9-18) discurre en un movimiento armónico simple de tónica y dominante, con ritmo de habanera.



Ejemplo 1. *Cinturón celeste*, inicio de la primera oración, c. 9-13.

En la segunda oración (c. 18-26) surge la presencia de la subdominante y la melodía presenta diseños de tresillos (c. 20, 22 y 24). La tercera oración (c. 26-34) se constituye en una repetición ornamentada de la segunda. El diseño interválico de la melodía acompaña y realza el sentido de la letra, como el giro ondulante que se alza en un intervalo de sexta mayor ascendente en “henchida de gracia” (c. 18-19).



Ejemplo 2. *Cinturón celeste*, inicio de la segunda oración, c. 18-20. Ver la sexta expresiva.

³⁰ Antonio de la Torre: *Itinerario poético cuyano*, obra póstuma, 1976. Disponible en <http://www.antoniodelatorre.com.ar/obras/obras/prosa/tomo04.pdf>. Última consulta: 25/02/2015.

La segunda sección (c. 35-60) es análoga a la primera transportada a Do mayor, sexto grado descendido de la tonalidad principal. A partir del compás 60 se re-expone la primera sección en su totalidad seguida por una breve coda de cinco compases que cierra la composición musical.

Claros caminos de Ullum se encuentra en la misma tonalidad de Mi mayor y con idéntico ritmo de habanera que *Cinturón celeste*. Responde al prototipo de una forma simple, binaria, seccional. Presenta una pequeña introducción de dos compases. La primera sección (c. 3-36) posee cuatro oraciones de dos frases cada una. La primera oración (c. 3-10) presenta un motivo inicial tético caracterizado por ser melódicamente descendente y rítmicamente resolutivo que musicaliza un estribillo que se repetirá luego de la segunda estrofa (c. 29-36) y en la coda final (c. 55-60).



Ejemplo 3. *Claros caminos de Ullum*, primera oración, c. 1-2

La segunda oración (c. 11-18) y la tercera (c. 19-28) comienzan con anacrusa a diferencia de la primera. Desde el punto de vista morfológico ambas oraciones constituyen una elaboración del material planteado en la primera. Por último, la indicación *a tempo* da inicio a la cuarta oración (c. 29-36) que es una re-exposición de la primera oración musical con diferente letra.



Ejemplo 4.. *Claros caminos de Ullum*, inicio de la segunda oración, c. 11-12.

Luego de un enlace de dos compases, comienza una segunda sección, compuesta por dos oraciones (c. 39-46 y c. 47-54 respectivamente). El punto de articulación que la inicia es el cambio del centro tonal a la región del cuarto grado. Los rasgos rítmicos y

melódicos de esta sección son muy similares a los de la primera, con giros escalísticos y notas repetidas.



Ejemplo 5. *Claros caminos de Ullum*, segunda sección, c. 39-42.

Luego de la repetición de las secciones primera y segunda, la pieza termina con una coda (c. 55-60) en la tonalidad original, que repite los cuatro compases iniciales de la canción. El ritmo de habanera que se mantiene en toda la canción se armoniza en un esquema de tónica-dominante y acompaña el lirismo de la poesía.³¹ Lo mismo que en *Cinturón celeste*, este ritmo remite al sustrato latinoamericano de procedencia hispánica que subyacía también en la poesía. Más arriba fue referido el *Himno* de Aguado, sujeto al componente hispanista del regionalismo en concordancia con el de Solano Luis.

Se hace notar que gran parte de la música interpretada no continúa vigente en la región constatándose el olvido de este repertorio y su desconocimiento por la generación actual.³² Quizá contribuyó a ello su escasa circulación posterior al Congreso y, en el caso del himno sarmientino, la persistencia del Himno de Navarro-Colecchia en el ámbito oficial provincial por sobre aquel dedicado específicamente a la recordación de una fecha particular, el Cincuentenario. Sin embargo, sí se hizo visible a los congresales y su público, la tradición folclórica poético-musical cuyana en que se basaba el regionalismo cultural declamado. No se trataba de la invención discursiva de una tradición por parte de un sector culto de la sociedad, sino de su puesta en valor y divulgación.³³ Es en este sentido que la circularidad dialógica entre lo popular y lo culto colabora en la comprensión de la construcción del regionalismo cultural.

³¹ La poesía completa puede leerse en: http://www.antoniodelatorre.com.ar/obras/obras/poesia/la_tierra_encendida_1939/claros_caminos_de_ullum.pdf. Última consulta: 17/02/2015.

³² Razón que dificultó la localización de las partituras. De Clemente Plana no hemos localizado más datos que la composición anunciada, *Azul y blanca*; lo mismo con *Frente de cristal* y *Nocturno cuyano* de Alcira Hernández. No se ha conservado la partitura de *Cortejo del Inca* de Aguado entre las pertenencias del músico en poder de la familia, tampoco en archivos musicales ni bibliotecas del país consultadas.

³³ “Fue todo un éxito la sesión musical realizada anoche en la Escuela Normal”, *Tribuna*, 14/09/1938, p. 6, c. 4.

Los compositores e intérpretes

El pianista, organista, director de coros y compositor de origen navarro Inocente Aguado Aguirre se radicó en San Juan en 1912. Desde entonces se ocupó de activar la enseñanza, la interpretación y la producción musical en los conservatorios que fundó (Fontova, en 1912 y de Cuyo, en 1919). Compuso más de un centenar de obras de diversos géneros, varios de los cuales adaptaron temas populares sanjuaninos.³⁴

Por su parte Alcira Hernández de Pérez del Cerro, oriunda de San Luis, fue autora de numerosas composiciones como los himnos *A Pringles*, *A Mariano Moreno*, *A Juan Crisóstomo Lafinur* y *Al conscripto argentino*, canciones escolares y piezas de inspiración folclórica. Dedicada a la divulgación de la música tradicional argentina, integró diversas asociaciones culturales en donde realizó conferencias sobre folclore cuyano, la misma temática que desarrolló en su ponencia del Segundo Congreso de artistas cuyanos.³⁵ Al menos dos de sus obras se escucharon en el encuentro, una canción entonada por José Cisella y un nocturno, aparentemente interpretado al piano por la compositora. Se destaca el origen europeo del género de esta última pieza, como el ritmo de habanera en las canciones de Capdevila, que nos muestra el eclecticismo estilístico que, en realidad, subyacía en el programa del congreso y que concuerda, por otra parte, con el regionalismo literario que describió el pensador Arturo Roig, como se ve más adelante.³⁶

Otras dos compositoras hicieron escuchar sus obras: Rosario B. de Goldenhorn y Graciela Capdevila. De la primera, si bien ausente, se escuchó *Tierras de San Luis – Luján*,³⁷ probablemente una canción de una serie, con letra de Alfredo Bufano. Capdevila presentó dos canciones con letra de Antonio de la Torre. Es relevante destacar que Capdevila era la directora de la Revista *Cuyo para toda la República* editada en Buenos Aires desde 1937 y fue una activa divulgadora de la cultura regional cuyana desde la metrópolis.

³⁴ Ver Jon Bagües Erriondo y Fátima Graciela Musri: “Aguado Aguirre, Inocente [Inocencio]”, en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), vol 1, p. 97-98.

³⁵ En ámbitos internacionales, presidió la Liga Femenina Pro Unión Americana, en nombre de la cual ofreció conferencias donde bregaba por el panamericanismo y los derechos políticos para la mujer y realizó importantes gestiones diplomáticas de paz. Falleció en San Luis, Argentina, el 15 de julio de 1959.

³⁶ Hasta el momento solo se ha localizado una partitura de Alcira Hernández de Pérez del Cerro, un *Gato puntano* con letra propia que no ha figurado en este programa.

³⁷ La revista *Ideas* publicó una crónica del Congreso por la que se sabe que Rosario B. de Goldenhorn estuvo ausente, no obstante se interpretó una de sus composiciones enviadas al evento. *Ideas*, VII, 76, 77 y 78 (setiembre, octubre y noviembre de 1938), p. 91.

Tanto el Trío *Los Cuyanos* como el cuarteto vocal Cisella-Pérez Lobos eran bien conocidos en el medio sanjuanino. El trío “célebre por sus interpretaciones internacionales” de los artistas Marino, Agüero y Pérez pertenecía a los elencos estables de LV5 Radio Los Andes, que transmitió los actos del Congreso para la región. También se lo presentaba por LV1 Radio Graffigna como representante del arte nativo. El cuarteto estaba formado por José y Pedro Cisella, dos tenores italianos arraigados en San Juan, Vicente y Atahualpa Pérez Lobos, barítono y bajo respectivamente. José Cisella tenía experiencia operística por haber integrado una compañía dramática italiana itinerante en el país, por lo que no es extraño que actuara como solista. El conjunto solía presentarse en radio y se ofrecía por contrato para actuar en bodas y otras ceremonias, a veces acompañado al piano por Aguado Aguirre. Su repertorio consistía en arreglos a cuatro voces de arias, canciones italianas y folclóricas argentinas, como la vidala *La flor del cardón* de Manuel Acosta Villafañe, realizadas por el mismo Aguado Aguirre.

El discurso de Gabino Coria Peñaloza hizo referencia a las circunstancias del congreso, al Cincuentenario sarmientino y al folclore, destacando el significado de la sesión que con ese sentido se realizaba.³⁸ Y finalmente, resta mencionar a Antonio de la Torre, autor de las letras de dos canciones musicalizadas por Graciela Capdevila, también del *Himno a Fray Justo Santa María de Oro* con música de Aguado Aguirre, fue un destacado escritor nacido en la provincia de Granada pero inmigrado a San Juan con tres años de edad. Dada su formación provinciana y producción literaria localista fue considerado un poeta sanjuanino cuando se lo incorporó al Instituto de Literatura de la Academia Cuyana de Cultura en su inauguración. En ese acto leyó su ponencia *Elogio lírico del paisaje sanjuanino*.³⁹

Conclusiones

Podría decirse que existió una voluntad programática de constituir y evidenciar una identidad regional. El programa regionalista orientó la realización de los Congresos de Escritores, Artistas e Intelectuales Cuyanos, y quedó explícito en los textos que les dieron origen y en las ponencias leídas oportunamente. La identificación con el paisaje cordillerano y el apego al terruño, la poesía y el folclore cuyano y el espiritualismo que

³⁸ Gabino Coria Peñaloza (La Paz, Mendoza, 1881- Chilecito, 1975), poeta mendocino que vivió en Buenos Aires y Chilecito (La Rioja), es el autor de la letras de tangos como de *El pañuelito* (1920), *Caminito*, con música de Juan de Dios Filiberto, los que grabó Carlos Gardel: *Margaritas*, *La Cartita*, *El Besito*, *El Ramito*, *La Vuelta de Rocha*, *La Tacuarita*.

³⁹ “Academia Cuyana de Cultura inaugurará su Instituto de Letras”, *El Zonda*, 09/06/1938, p. 4, c. 6-7.

destaca Roig eran parte fundamental de la sensibilidad regionalista, tanto como reconocer la identidad de la música cuyana en el sustrato de la llamada música “nativa”, o folclórica tradicional de la región. Pero la “cuyanidad” incluiría no solo la música “auténtica” llegada desde el campo y de transmisión oral, sino aquella de composición nueva, de transmisión escrita, producida por compositores académicos de las tres provincias, incluyendo a compositores de otras procedencias geográficas cuyas obras mostraran afinidad temática con la cuyana. En esta apertura, entonces, se aceptaba implícitamente el uso de los géneros clásico-románticos europeos (Ej.: *Nocturno cuyano*, himnos, marchas, serenatas), la alusión a pueblos precolombinos (*Cortejo del Inca*) y el homenaje a los héroes de la patria que actuaron en Cuyo.

A la vez, se manifestaba el distanciamiento de un nacionalismo homogeneizante y hegemónico, y la voluntad de no supeditarse a las directivas de las instituciones culturales y la industria musical metropolitanas. En este sentido es destacable la ausencia del tango y la milonga en el programa del Congreso. La consigna fue poner en valor la “música nativa” y llevarla a los escenarios del centro de la ciudad y de la cultura letrada, dando cabida a su circulación en sectores sociales no practicantes o cultores apasionados por la misma.⁴⁰

Se cumplieron los objetivos fijados por las autoridades oficiales sanjuaninas durante la sesión de clausura del Primer Congreso: llevar a la acción inmediata los propósitos de difundir la cultura y los debates de los intelectuales a través de la transmisión radiofónica de los actos del Segundo Congreso, e impulsar la creatividad y la producción de obras musicales, pictóricas y literarias de temáticas y artistas de la región. La noción de identidad regional cuyana aglutinó las voluntades, lo que se manifiesta en la conjunción de las artes y los artistas de distinta formación en un mismo evento. Se produjo un intercambio interesado de bienes culturales interprovinciales que favoreció el diálogo entre posturas diferentes del regionalismo frente al nacionalismo cultural y político, sostenido por intelectuales y músicos de Buenos Aires.⁴¹

Esta diversidad ideológica y la actitud inclusiva se evidenciaron también en la mayoritaria presencia femenina en la sesión musical, tanto en la composición como en la interpretación. Estas reflexiones nos dan pie a considerar como un hito aquel mes

⁴⁰ Una demostración concreta fue presentar el Trío *Los Cuyanos* en el acto de la Escuela Normal D. F. Sarmiento.

⁴¹ El conocimiento mutuo de los artistas de la región fue referido incluso años después del Segundo Congreso, en el artículo apologético escrito por Oscar Briones Arias, del grupo Oasis de San Juan. Oscar Briones Arias: “Cuyanos en el arte”, *Cuyo para todo la República*, IV 36 (1940), pp. 11-12 y 40.

“sarmientino” de 1938 para toda la región de Cuyo, puesto que propone un antes y un después para la consolidación del regionalismo cultural cuyano en las tres provincias, que extendió a un campo más amplio el regionalismo literario mendocino caracterizado por Arturo Roig.

Fátima Graciela Musri es Profesora en Teorías Musicales y Magister en Arte Latinoamericano (Universidad Nacional de Cuyo), Magister en Historia (Universidad Nacional de San Juan) y Tesista de Doctorado en Artes (Universidad Nacional de Córdoba). Es Profesora Titular Efectiva de Historia de la Música y Artes Contemporáneas, y Coordinadora del Gabinete de Estudios Musicales del Departamento de Música (Universidad Nacional de San Juan). Dirige proyectos de investigación subsidiados por la Universidad y la Agencia Nacional de Ciencia y Técnica, becarios y tesistas desde 1994, y es evaluadora del Programa Nacional de Incentivos del que obtuvo la categoría máxima como docente-investigadora. Ha publicado artículos y libros referidos a la historia de la música en San Juan, ha participado en la edición de la Revista y Boletín de la Asociación Argentina de Musicología. Ha producido videos y discos compactos con los resultados de sus investigaciones.

Silvia Susana Mercau es Magister y Especialista en Educación Superior (Universidad Nacional de San Luis), Profesora y Licenciada en Piano (Universidad Nacional de Cuyo), Diploma de Musicología (Universidad Nacional de Viena, Austria), actualmente cursa el Doctorado en Artes mención Música (Universidad Nacional de Córdoba). Es Profesora Titular Efectiva de la Cátedra de Audioperceptiva de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ha sido disertante en jornadas y encuentros de educación artística y musical en su país (UNSL, UNR, UNCuyo, UNSJ). Es Docente-investigadora categoría III (tres) en el Programa Nacional de Incentivos y se ha desempeñado como Directora, Co-Directora e integrante de proyectos de investigación de la Universidad Nacional de Cuyo y de la Universidad Nacional de San Juan. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología desde 1994.

José Ignacio Weber es Licenciado en Artes con orientación Música (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), maestrando en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural (Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín) y doctorando en Teoría e Historia de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Ayudante de primera interino de Metodología de las Investigación (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y becario Tipo II del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología. Es investigador en el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica Orientado “La Música en San Juan entre dos Centenarios (1910-2010)”.

La guitarra académica rioplatense en la primera mitad del siglo XX.

Un itinerario desde los márgenes al centro

Oscar Olmello

Universidad Nacional del Arte

Andrés Jorge Weber

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Resumen

El Río de la Plata a comienzos del siglo XX albergaba un conjunto de guitarristas con formación académica, que producía a través de la interpretación, la enseñanza y la composición (frecuentemente asociadas entre sí) una actividad intensa, que, sin embargo permanecía fuera del mundo de la música académica socialmente legitimada. Me propongo demostrar que la descalificación de la guitarra devenía de la distancia que tenían sus cultores con ese grupo hegemónico. Promediando el siglo, la guitarra y los guitarristas son aceptados de pleno derecho en esa *élite*. Ese reconocimiento luego de 50 años por parte del mundo académico fue el resultado del acercamiento y ulterior asimilación a aquél. Tal aprobación fue el fruto de los esfuerzos de un conjunto de guitarristas que individualmente y asociados lograron desembarazarse del estigma de *guitarreros* descalificando a aquellos intérpretes-compositores que no contribuían a un perfil académico de la guitarra y ensalzando a los que enderezaban su carrera en consonancia con los objetivos del grupo en ascenso.

Palabras clave: guitarra, academia, *élite*, reconocimiento, siglo XX.

The Rioplatense Academic Guitar in the First Half of Twentieth Century. An Itinerary from the Margins to the Center

Abstract

In the early twentieth century Rio de la Plata harbored a group of guitarists with academical formation, which produced through the interpretation, the teaching and composing (frequently associated between themselves) an intense activity. However it remained out of the socially legitimated art music world. I aim to prove that the discredit of the guitar was because of their cultist distance from the hegemonic group. In the middle of the century, the guitar and guitarists are accepted in plain right within the elite. This recognition from the academic world after 50 years was the resultant of the approach and later integration of it. Such acceptance was the product of the joint effort of a group of guitarist that both individually and in association accomplished to clear the “guitarreros” stigma, disparaging those performer-composers who wouldn’t contribute to an academic profile to the guitar and extolling those who straight their carrier in consonance with the aims of the rising group

Keywords: music, guitar, academy, elite, recognition, twentieth century.

Introducción

En la transición del siglo XIX al XX en el Río de la Plata, la guitarra estaba sólidamente asociada a la música popular constituyendo, además, un virtual emblema del gaucho. Sin embargo existía un importante número de guitarristas que desarrollaban una intensa actividad interpretativa y compositiva dentro de la música académica. Este movimiento que se remontaba al siglo XIX, recibió a principios del XX la incorporación de Domingo Prat y Miguel Llobet, discípulos del fundador de la nueva escuela española, Francisco Tárrega y también la visita frecuente de destacados guitarristas clásicos como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Antonio Jiménez Manjón, entre otros. Tales aportes se tradujeron en el incremento de ese movimiento pedagógico y artístico. Los guitarristas y la guitarra, sin embargo, no eran aceptados los músicos académicos *consagrados*¹ pues no se consideraba al instrumento digno de su círculo, al ocupar el piano ese rol con exclusividad.² Lo apuntado es evidente por la circunstancia que ninguno de aquellos compositores dedicó obra alguna a la guitarra, aunque la evocaban frecuentemente en sus obras pianísticas.³

Compusieron para el piano, coherentes con esa conducta, Alberto Williams sus milongas con el clásico bordoneo y Julián Aguirre sus tristes, acórdicamente guitarrísticos. Conducta análoga a la de Isaac Albéniz y Enrique Granados, exponentes del nacionalismo musical español, cuyas obras, admiten, en general, la transcripción literal a la guitarra, dada su total adecuación a la extensión y a las peculiaridades técnicas del instrumento.

Es lógico entonces que aquellos músicos marginados de aquél círculo desearan revertir esa situación. Ansiaban ser admitidos como pares por esas personalidades consagradas que ocupaban cargos en la docencia oficial, componían obras que se editaban y además se estrenaban en el teatro Colón de Buenos Aires, firmaban críticas en los principales medios de Buenos Aires y Montevideo, ganaban concursos para componer obras (por ejemplo para los festejos del Centenario argentino), y en general

¹ Caracterizaremos más adelante el alcance de este adjetivo.

² El primer día de clase de la cátedra de armonía, en el Conservatorio Nacional a comienzos de la década de 1940, solía comenzar con la presentación de cada alumno y mención del instrumento al cual se había consagrado. Cuando éste era guitarra, el profesor Athos Palma, compositor destacado, doctor en Filosofía y Letras e inspector del Ministerio de Educación, agregaba: “guitarrero”. Comunicación personal de Fanny Amanda Castro de Cittadini, ex profesora y ex vice-rectora del Conservatorio Nacional. Debe destacarse que el sustantivo guitarrero aunque se refiere al fabricante o vendedor de guitarras, en el Río de la Plata adquirió el significado de instrumentista popular, constituyéndose, casi en un antónimo de guitarrista.

³ Melanie Plesch: *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of Argentine Musical Emblem* (Melbourne: Faculty of Music, University of Melbourne, 1998), p. 234.

empleos que traían aparejado prestigio y remuneración considerable. El ingreso a ese mundo significaba para los músicos la posibilidad de:

- Participar de la vida musical académica de las dos capitales del Río de la Plata, actuando en los principales ciclos de conciertos y en las salas oficiales (por ejemplo en el teatro Colón de Buenos Aires). Si bien los guitarristas accedían a algunos espacios, incluso al Colón, el repertorio que en ese ámbito componían e interpretaban, no era el de música académica. Como afirma Plesch, a propósito de un concierto de Juan Alais en el viejo teatro Colón:

“El repertorio enumerado indica claramente que no fue un concierto de música académica, al menos no para los estándares de la época. Aunque el formato de potpourri de concierto y la alternancia entre pequeñas representaciones teatrales y música fue una de sus características en las primeras décadas del siglo XIX, los conciertos en Buenos Aires durante la década de 1880 ya exhibían un formato “moderno”, prefiriéndose un repertorio integrado por obras, del así llamado canon de la música occidental. Ciertamente “Jota” y “Aires españoles” habrían estado completamente fuera de lugar en tal programa.”⁴

- Recibir críticas en los principales medios periodísticos como las que se publicaban sobre los conciertos de música sinfónica, de ópera y solística de piano y violín. La revista *El Hogar* que albergaba las críticas de Julián Aguirre en una columna fija, sólo registra entre 1920 y 1926, la mención de la guitarrista María Luisa Anido, más como excusa para reflexionar sobre la condición de niña prodigio de Anido y el inevitable paso del tiempo que le había hecho perder ese estado, que al hecho artístico en sí.⁵

- Integrar los cuerpos docentes en la enseñanza oficial. Una vez graduados, a los guitarristas no se les facilitaba el ingreso a la docencia. Las designaciones de los profesores, hasta la aprobación de la ley 14473 (Estatuto del Docente), eran provistas directamente por el Poder Ejecutivo Nacional, prefiriéndose los pianistas, ya que los salones de música de las escuelas primarias y colegios secundarios solían tener el piano como única dotación instrumental. Como el rol de maestro o profesor estaba indisolublemente asociado al acompañamiento de las marchas escolares y el Himno Nacional, y no resultaba fácilmente accesible la tecnología de amplificación, el

⁴ “[...] the repertory listed clearly indicates that it was not a concert of art music, at least not to the standards of the time. Even though the format of the pot-pourri concert and the alternation between light theatre plays and music was a characteristic of the first decades of the nineteenth-century, concerts in Buenos Aires during the 1880s already exhibited a “modern” format, and favored a repertory composed by works of the so-called canon of Western music. Certainly, ‘Jota’ and ‘Aires Españoles’ would have been completely out of place in such program”. Plesch: *The Guitar*, p. 279.

⁵ Silvina Mansilla (ed.), *La música en la prensa periódica argentina*, Equipo de Investigación UBACyT F-831.

guitarrista no podía cumplir ese rol.⁶ También les estaba vedada la enseñanza terciaria de su instrumento pues, el Conservatorio Nacional, creado en 1924, recién incorporaría a la guitarra como especialidad instrumental en 1934.

Los guitarristas y guitarristas-compositores⁷ imposibilitados de incorporarse al círculo de la actividad artística académica y a la enseñanza oficial tenían la alternativa de ingresar, entonces, al mundo de la música popular, el cual, gracias al desarrollo de la radiofonía y la producción discográfica ofrecía abundantes puestos de trabajo. El desafío de ingresar a ese grupo consagrado resultaba enorme para unos pocos individuos; se requería, entonces, esfuerzos conjuntos, por lo cual el asociacionismo se impuso rápidamente. *La guitarra*, revista dirigida por Juan Carlos Anido, además de resaltar la figura de María Luisa (*Mimita*), la hija del director, constituyó una avanzada en esa batalla. Para ello informaba sobre la actividad exclusivamente académica de la guitarra en Buenos Aires y Montevideo. Encontramos ahí numerosos artículos que ponen de relieve las figuras de Andrés Segovia, Miguel Llobet, Domingo Prat y Francisco Tárrega. Debe destacarse que esta publicación reservaba un importante espacio (más del 40 %) a artículos sobre literatura, teatro, canto lírico, etc., como si la contigüidad con la cultura clásica acercara la guitarra a ese mundo. También tal publicación admitía en sus páginas partituras que buscaban enriquecer el repertorio para el instrumento. En el número 3 aparece *El Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla, prestigioso compositor no guitarrista. Otra publicación, *Tárrega* dirigida por Carlos Vega, llevaba a cabo una línea editorial despreocupada de esos requerimientos, exaltando, en cambio la ligazón de la guitarra con la música nativista. Las únicas referencias a la música académica son elogios para el virtuosismo de *Mimita*.

Para aquellos artistas, no resultaba suficiente destacar los logros de los guitarristas académicos, había que señalar a aquellos que se desviaban del camino correcto. Así *La guitarra* descalifica a los guitarristas-compositores que no se alineaban con su prédica. Tal es el caso de Agustín Pío Barrios. En efecto, este guitarrista paraguayo había decidido agregarse a su nombre y apellido el de Mangoré, tomado del jefe aborigen que luchó contra los españoles. Se fotografiaba caracterizado como indígena y se hacía llamar “El Paganini de las salvajes selvas paraguayas”. Es de

⁶ Mucho tiempo después (1975) la situación no parecía ser muy diferente, pues el funcionario del Distrito Escolar 3° del Consejo Nacional de Educación de la ciudad de Buenos Aires a quien consulté a fin de “anotarme” para ejercer la docencia en escuelas de esa jurisdicción, al saber que era guitarrista, formuló esta pregunta retórica: “¿cómo va enseñar las canciones escolares y el himno con la guitarra?”.

⁷ Es harto frecuente a comienzos del siglo XX que tanto los pianistas como los guitarristas destacados fueran también compositores, siendo, en algunos casos, sólo intérpretes de sus propias obras.

esperarse la reacción que provocaba con tales actitudes en el acartonado ambiente de la música académica argentina; *La guitarra* reflejaba esa repulsa.

Tampoco fue aceptado Abel Fleury, pues su relación con la cultura popular, que llegaba al punto de acompañar al recitador criollo Fernando Ochoa, lo marginaba automáticamente de esa lucha. No le quitaba esa mácula el haber estudiado composición con Honorio Siccardi, integrante del Grupo Renovación y personalidad aceptada de la música académica, y guitarra con Domingo Prat, introductor de la escuela Tárrega en la Argentina. Tampoco tuvieron éxito las dedicatorias de sus obras a los guitarristas más destacados de la época. Es lógico que su nombre no apareciera en *La guitarra* ni que fuera recomendado a Andrés Segovia para que satisficiera la exigencia contractual de tocar una obra de autor argentino en sus conciertos con una pieza de su autoría. Tal recomendación si existió con la música de Jorge Gómez Crespo y de Julián Aguirre (a través de transcripciones del mismo Segovia).

No fue diferente la situación de Adolfo V. Luna, quien siendo hermano del que fuera vicepresidente de la nación, Pelagio Luna, y habiendo estudiado con un reconocido compositor, Armando Schiuma, no logró ser aceptado como referente para conseguir el tan ansiado ascenso. El caso de Luna fue más notable ya que a diferencia de otros guitarristas-compositores de la época, escribió obras de forma (sonatas, sonatinas) y compuso para guitarra y formaciones camarásticas.

La evolución de la guitarra en la primera mitad del siglo XX puede ser entendida como la lucha por obtener su admisión dentro del mundo de la música académica. Es nuestro objetivo mostrar las herramientas que se esgrimieron para obtener la tan ansiada aceptación, identificando por otra parte los escollos y las conquistas que se sucedieron a lo largo de este itinerario que culmina con la incorporación plena de la guitarra y los guitarristas dentro de la música académica.

Estado de la cuestión

El punto de partida ineludible lo constituyen las investigaciones de Melanie Plesch sobre la guitarra en la Argentina en el siglo XIX, coronadas con su tesis de doctorado. Habida cuenta que ese trabajo se extiende hasta la primera década del siglo XX, la presente investigación propone tomar ese punto como el inicio del marco temporal a considerar. En aquel documentado trabajo la autora demuestra que la guitarra comparte la suerte del gaucho. Cuando éste a partir del *Facundo* es establecido como la quintaesencia de la barbarie, su guitarra es descripta como un instrumento

desafinado que sólo puede producir sonidos desagradables. Pero con la organización nacional y el consiguiente desarrollo inusitado de la inmigración, la situación cambia diametralmente.

El arribo de masas trabajadoras desde regiones empobrecidas de Europa para participar como mano de obra barata, en el proceso de incorporación de la Argentina al mercado mundial, trajo consecuencias no deseadas. Las *élites*, que se habían asegurado la posesión de la tierra y el control de todos los sectores más rentables de la economía de un país en rápida modernización, descubrieron que esa inmigración, necesaria para sus objetivos, no aceptaba pasivamente el rol que le habían asignado en la sociedad. El incendio del Colegio del Salvador en 1875, como consecuencia de un atentado atribuido a anarquistas, les anunció que con la mano de obra, también habían entrado gérmenes revolucionarios e ideologías contrarias al sistema capitalista: anarquismo, socialismo y sindicalismo. Ricardo Rojas, agudo analista de tal situación, resume el giro en el pensamiento de las clases dominantes desde la asociación civilización-ciudad y barbarie-campo a su antítesis.

“La antigua lucha entre civilización y barbarie, no ha terminado, ha cambiado simplemente de escenario y de forma, su teatro es la ciudad, ya no el campo y el montonero, ya no emplea el caballo sino la electricidad: Facundo va en tranvía.”⁸

Se ve a los extranjeros como los responsables de la disolución de la argentinidad:

“Los enemigos de esa vieja raza argentina, médula de nuestra raza futura están entre los mismos hombres de afuera que han venido a pedir su hospitalidad. Son los clientes y los bastardos de la estirpe del Plata.”⁹

Las huelgas y el activismo político fueron combatidos con la Ley de Residencia y la represión policial, pero esas medidas debían ser acompañadas con una lucha equivalente en el campo cultural. En ese terreno el enaltecimiento del gaucho como símbolo de la cultura nacional resultaba oportuno:

“En un mundo cambiante, la identidad era considerada como instrumento de cohesión necesaria, la única manera de conservar un espíritu nacional que supuestamente estaba diluyéndose. Este ethos nacional encarnado en la figura del gaucho, fue dotado en consecuencia de todas las virtudes y los valores de los cuales los inmigrantes presuntamente carecían.”¹⁰

⁸ Ricardo Rojas: *Blasón de plata* (Buenos Aires: Losada, 1941), p. 126.

⁹ *Ibidem*, p. 150.

¹⁰ “In a world undergoing whirling changes, identity was regarded as a necessary instrument of cohesiveness, the only way of preserving a national ethos which was supposedly being diluted. This national ethos was embodied in the figure of the gaucho, who was accordingly endowed with all the virtues and values the immigrants allegedly lacked.” Plesch: *The Guitar*, p. 217.

Los ideólogos de las clases gobernantes, como Rojas, afirman que para evitar la inminente disolución de la nacionalidad a manos de los extranjeros había que generar una cultura nacional que vindicando la tradición no rechazara la alta cultura europea. Para llevar a cabo tal empresa había que despertar el espíritu del pueblo, el que sería la piedra basal de una cultura nacional sincrética de las aportaciones del indio, el español y el extranjero. La guitarra, ligada al gaucho, es involucrada en ese rol emblemático, completando y enriqueciendo la figura del hombre de la pampa. Paradójicamente, este rol de emblema de la argentinidad que asume la guitarra, termina agotando su significación y trascendencia. Por ende deja de ser percibida como un instrumento capaz de transitar la música clásica. Los compositores que escriben música académica nacionalista aluden incesantemente a ella pero no componen para ella; así lo sintetiza Plesch:

“El rol de la guitarra en la obra de los compositores nacionalistas argentinos aparece como una paradoja. En efecto, a pesar de ser un requisito indispensable para la evocación de la identidad nacional en la literatura y artes visuales, la guitarra no recibe la atención de los compositores que crearon el primer canon musical de la Argentina moderna.”¹¹

El resto de la bibliografía sobre música argentina ignora el problema de la aceptación de la guitarra como instrumento académico por cuanto ésta ni siquiera es mencionada. *La historia de la música en la Argentina* de Vicente Gesualdo (1962) y la obra homónima de Rodolfo Arizaga constituyen un panorama muy sucinto, con mayor acopio de fuentes primarias consultadas en el caso de la primera obra. Sin embargo no hay referencia al tema. La obra de Mario García Acevedo, *La música argentina en el siglo XX*, (1973) parte de las mismas premisas constituyendo además una enumeración minuciosa de los principales estrenos de la música académica, por lo cual no hay mención alguna a la guitarra.

La música nacional argentina (1989) de Juan María Veniard reseña la emergencia de elementos provenientes de la música popular en el ámbito académico, pero -además de haber sido refutado por Melanie Plesch en sus principales afirmaciones- no se extiende mayormente sobre el siglo XX. La bibliografía por otra parte no se ha ocupado sino sólo muy tangencialmente de la educación musical, con lo cual el vacío con relación a las tensiones para imponer la guitarra dentro de ella es

¹¹ “The role of the guitar in the work of Argentine nationalist composers appears as a paradox. While it is an indispensable requisite for the evocation of the national identity in literature and the visual arts, the guitar has not received the attention of the composers who constructed the first musical canon of modern Argentina.” Plesch: *The Guitar*, p. 279.

absoluto. Ese silencio se extiende al terreno de la enseñanza no oficial de la música, ámbito en donde, como queda dicho, se formaban la inmensa mayoría de los guitarristas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Marco teórico

El tema presenta aristas paradójicas. Primariamente no se trata de un conflicto entre músicos provenientes de la cultura popular que quieren ingresar en el círculo de la cultura clásica, como podría parecer en una primera aproximación, sino la lucha de músicos a priori caracterizados como académicos que al ser marginados pugnan por ser aceptados en el conjunto de los consagrados. Es necesario, en consecuencia, caracterizar ambos grupos de compositores e intérpretes:

- Uno, constituido por los músicos que la historiografía clásica caracterizó como músicos profesionales y clasificó en generaciones, justamente a partir de la primera, que integraban entre otros, Alberto Williams, Julián Aguirre y Arturo Beruti, compositores, que según Plesch, crearon el primer canon de la música argentina y además establecieron (en especial Williams) una línea historiográfica vigente durante casi cien años.
- El otro, excluido de la bibliografía prácticamente hasta la actualidad, integrado no sólo por guitarristas sino también por pianistas, ignorados hasta tal punto que fueron caracterizados en una investigación reciente como músicos olvidados.¹²

Para afrontar el problema utilizaremos algunos conceptos centrales a saber:

- La invención de la tradición basándonos en Eric Hobsbawm.
- El nacionalismo musical a partir de textos de Malena Kuss

Expresa Hobsbawm:

“[...] el desarrollo del nacionalismo suizo concomitante con la formación de un moderno estado federal en el siglo XIX, ha sido brillantemente estudiado por Rudolf Braun, [...] en un país donde la modernización no ha sido frenada por la asociación con los abusos nazis. Las tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones populares, las competiciones físicas y el tiro, fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos. Las tradicionales canciones populares fueron provistas de nuevas melodías en el mismo idioma, a menudo compuestas por maestros de escuela y transmitidas a un repertorio coral cuyo contenido era patriótico progresista.”¹³

¹² Manuel Massone (dir.): “La música para piano del romanticismo en la Argentina del Siglo XIX. Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre 1820 y 1855”, Jornadas de Investigación en Artes Musicales, IUNA, Buenos Aires, 2012.

¹³ Eric Hobsbawm: “La invención de la tradición”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002), pp. 7-21.

En otras palabras, los sectores dominantes ante el desafío de consolidar un estado nacional, promueven acciones que se desarrollan en el terreno cultural. Tal como se señala en el ejemplo, la necesidad de generar una conciencia patriótica en un país de marcada diversidad lingüística lleva a procesar tradiciones a fin de homogeneizar lo naturalmente diverso. De esta manera las canciones y danzas populares e incluso las prácticas de tiro son útiles para esos objetivos. Estas operaciones se producen en un contexto histórico de consolidación de estados-naciones, como lo explica el mismo historiador en otro lugar:

“[...] la nación moderna, ya sea como estado o como conjunto de personas que aspiran a formar tal estado, difiere en tamaño, escala y naturaleza de las comunidades reales con las cuales se han identificado los seres humanos a lo largo de la mayor parte de la historia, y les exige cosas muy diferentes. Utilizando la útil expresión de Benedict Anderson, diremos que es una “comunidad imaginada” y sin duda puede hacerse que esto llene el vacío emocional que deja la retirada o desintegración, o la no disponibilidad, de comunidades y redes humanas reales, pero sigue en pie el interrogante de por qué la gente, después de perder las comunidades reales, desea imaginar este tipo concreto de sustituto. Puede que una de las razones sea que en muchas partes del mundo los estados y los movimientos nacionales podían movilizar ciertas variantes de sentimientos de pertenencia colectiva que ya existían y que podían funcionar, por así decirlo, potencialmente en la escala macropolítica capaz de armonizar con estados y naciones modernos.”¹⁴

Tales sentimientos son suscitados por diversos medios, entre ellos por la exaltación de tradiciones no necesariamente arraigadas en ese país:

“La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.”¹⁵

Así mismo, en el marco de la música académica, aparece en el segundo tercio del siglo XIX una tendencia estética conocida como nacionalismo musical, cuyo rasgo distintivo consistía en incluir en las composiciones elementos melódicos, armónicos y rítmicos provenientes de la música popular o folklórica. Con estas características surgieron movimientos, por ejemplo, en Bohemia y Moravia, donde existían tendencias independentistas¹⁶ o en Finlandia y Noruega, países formalmente independientes, que buscaban librarse de la gravitación de sus poderosos vecinos, Suecia y Rusia. Debe destacarse que la incorporación de esos elementos provenientes de la música popular o folklórica se hubo verificado en toda la música europea, no sólo en aquellas naciones que buscaban consolidarse o constituirse y no únicamente en la época mencionada sino desde las postrimerías de la Edad Media. Sin embargo en el caso de Alemania, Francia e

¹⁴ Eric Hobsbawm: *Naciones y nacionalismos desde 1780* (Barcelona: Crítica, 2000), p. 55.

¹⁵ Hobsbawm: *La invención*, p. 8.

¹⁶ Pertenecieron hasta 1918 al imperio Austro-Húngaro.

Italia la musicología tradicional ignoró tales influencias otorgándole a sus músicas carácter universal, negándoselo, en cambio a los restantes países, al rotularlos bajo el nombre de Escuelas Nacionales.¹⁷

Este proceso según Benedict Anderson fue paralelo al de la consolidación de la lengua:

“Tampoco debemos olvidar que en la misma época [El último tercio del siglo XIX] ocurrió el cambio al modo vernáculo de otra forma de escritura impresa: la partitura. Después de Dobrovsky vinieron Smetana, Dvorák y Janáček; después de Aasen, Grieg; después de Kazinczy, Béla Bartók,¹⁸ y así sucesivamente, hasta bien entrado el siglo XX.”¹⁹

Sintetizando, el nacionalismo musical es paralelo a los intentos de consolidación de naciones en estados o a su instauración como tales. Los grupos dominantes valiéndose de tradiciones vivas en los sectores populares, o reviviéndolas y transformándolas e incluso, literalmente inventándolas, promueven la identificación con esa estado-nación todavía en ciernes.

En lo atinente a la caracterización del nacionalismo musical, la bibliografía no es unívoca pues mientras la musicología tradicional generaliza casos muy disímiles, cobijándolos dentro del rótulo de *Escuelas Nacionales*, autores más recientes como el ya citado Dahlhaus y Malena Kuss consideran notables diferencias entre ellas a partir de complejizar el análisis, principalmente en las cuestiones estructurales y de la recepción. En efecto, para la musicóloga, la palabra nacionalismo, por demasiada extensión de significado carece finalmente de alguno. En consecuencia luego de rastrear su evolución semántica en la bibliografía musicológica, propone una redefinición del término. Ésta incluye una enumeración, aunque no explícita como tal, de los requisitos que debe tener una obra para que la consideremos nacionalista, a saber:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada, que él percibe como auténtica.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra para considerarla un símbolo nacional.

¹⁷ Carl Dahlhaus en *Between Romanticism and Modernism* (Los Angeles: University of California Press, 1980) pp. 88-89, afirma que los países centrales producen música y los periféricos sólo nacionalismos.

¹⁸ A propósito de Dvorák, un conflicto con su editor Simrock, sintetiza tal paralelismo. Al compositor le desagradaba que su nombre apareciese como Anton (en alemán, una de las dos lenguas oficiales del imperio Austrohúngaro, al que pertenecía su tierra natal Bohemia) y como Antonín (Checo) aconsejándole a Simrock que abreviara Ant. De tal manera no veía su nombre escrito en alemán.

¹⁹ Benedict Anderson: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), p. 113.

- d. Una verificación analítica de la penetración de los elementos folklóricos en la estructura de la obra.

Asumiremos que el grupo consagrado desarrolló su labor creativa dentro del nacionalismo musical y que esa decisión estética es consecuencia de su alineamiento con los grupos dominantes preocupados por las consecuencias no esperadas e indeseadas de la inmigración. El mismo guía e ideólogo de la generación, Williams se autotituló su fundador:

“Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuyas ricas fuentes había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones de ese tiempo parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos en las sabanas pampeanas. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890 mi obra "El rancho abandonado" que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.[...] La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez.”²⁰

Obsérvese que este texto, uno de los más citados de la bibliografía musicológica reciente, constituye un verdadero manifiesto. No obstante haber sido escrito décadas después del “nacimiento del nacionalismo musical argentino”, nos permite vislumbrar el canon que perdurará hasta bien entrado el siglo XX. La técnica que le dio Francia es la del Conservatorio de París y la de César Franck, compositor con el que tomó clases particulares, en el conservatorio recibió el consejo de su maestro de piano y también compositor George Mathias, discípulo de Frédéric Chopin, de componer música en un lenguaje europeo, pero con inspiración en la música popular de su tierra.²¹ Como veremos ese canon no respondía a los supuestos de Kuss, como sí, los cumplían la música de los marginados como Alais, quienes sólo podían cumplir la función de precursores a pesar de ser contemporáneo de los presagiados. La no penetración estructural de los materiales tomados de la música popular o folklórica no se consideraba una carencia sino una virtud:

“Recorred los llanos y montañas, los ríos y los mares, las ciudades y desiertos, los talleres y los ranchos de vuestros países respectivos, prestando atento oído a lo que cantan y danzan las masas populares. Conservad en la memoria, como en un disco de fonógrafo, las ingenuas melodías que escuchasteis. Al recordarlas después, cuando regreséis a vuestro cuarto de trabajo, procurad inspiraros en ellas al improvisar y al componer. Tratad que los motivos característicos y originales de esos aires populares formen la atmósfera de vuestro espíritu, y lo saturen, y se transformen en generadores de vuestra inspiración. No hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiraos en ellos; no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su

²⁰ Alberto Williams: “Orígenes del arte musical argentino” en *Obras completas*, Vol. 4 (Buenos Aires: La Quena, 1951). El subrayado es nuestro.

²¹ Agregaba además que debía tomar el mismo camino que había iniciado su maestro con la música polaca. Ver: Jorge Pickenhayn: *Luis Gianneo* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983), p. 32.

perfume; no dibujéis imitando, sino glosando el original; no repitáis, metamorfosead; no calquéis, cread recordando.”²²

Lo expuesto precedentemente se relaciona con la naturaleza del repertorio de los grupos contrapuestos y podría explicar aunque sea parcialmente el problema. Pero es necesario analizar un concepto que campea en la historiografía: el del profesionalismo. Cuando se estableció el sistema de generaciones ya mencionado, debió zanjarse la dificultad de asignarle el ordinal primero a un grupo de compositores nacidos en la década de 1860, dejando en la prehistoria a una cantidad importante de músicos, entre ellos algunos de indudable importancia como Juan Pedro Esnaola y Francisco Hardgreaves. El socorrido recurso fue denominar a la de Williams, primera generación de músicos profesionales, pretiriendo a los otros como precursores.

Conclusiones

Entendemos, siguiendo a Plesch, que la guitarra no fue reconocida como instrumento académico debido, entre otras razones, al nacionalismo musical que en ella se cultivaba. Nacionalismo divergente del modelo canónico que encarnaba y ejemplificaba Alberto Williams. Tal marginación alcanzó a pianistas que también transitaban esa estética musical disidente. Tal el caso de Manuel Gómez Carrillo. El conjunto de esos guitarristas-compositores que aspiraban ser incluidos se valieron de mecanismos que procuraban revertir esa situación. Tales esfuerzos se plasmaban, tal como se señalara anteriormente, por ejemplo, en publicaciones que ubicaban a la guitarra como instrumento académico, enfatizando y destacando los aportes compositivos al instrumento de autores europeos. También reunidos en agrupaciones, organizaban conciertos en todo el país en los cuales la guitarra se presentaba como instrumento académico que transitaba un repertorio constituido por obras originales para el instrumento y por transcripciones de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Félix Mendelssohn, Isaac Albéniz y Enrique Granados.

Entre las publicaciones que cumplían las funciones antes señaladas deben destacarse *La Guitarra* y *Tárrega*. Recorriendo sus páginas se advierten las acciones tendientes a disociarla de la música popular, relacionándola con el ambiente de la alta cultura. Así encontramos artículos dedicados a literatura, arquitectura, bellas artes, etc. como si esa vecindad le otorgara prestigio al instrumento. También allí se condena a

²² Williams: “Orígenes”, p. 72.

guitarristas de actuación discordante con tales acciones. En esa línea se desmerece el arte de Agustín Barrios que, vistiéndose como indígena y agregándose a su apellido el nombre del cacique que luchó contra los españoles, no resultaba funcional a esos intentos de enaltecer a la guitarra como instrumento académico.

Ese carácter marginal, ya señalado, es muy evidente, a lo largo del período, en los conservatorios tanto privados como estatales. Pudimos comprobar en ese sentido el casi nulo trayecto en esas casas de estudio de los guitarristas formados antes de 1950. También debe resaltarse la diferente valorización de la Escuela Tárrega en el Río de la Plata y en España. Mientras que en la Argentina se consideraba a Francisco Tárrega fundador de la nueva escuela guitarrística, reflejándose tal carácter en las dos publicaciones mencionadas, en España tal rol no era reconocido. Puede considerarse tal divergencia consecuencia de las acciones reseñadas anteriormente. En efecto, la instalación de Domingo Prat en la Argentina y su intensísima labor como formador de numerosas generaciones de guitarristas tenía como respaldo su carácter de discípulo del maestro valenciano. Ese prestigio derivado del carácter de discípulo que ostentaba Prat, también alcanzaba a Miguel Llobet, siendo los maestros sucesivos de la figura descollante de la guitarra académica, María Luisa Anido y primera profesora del instrumento en el Conservatorio Nacional.

Debe destacarse la figura de Andrés Segovia como funcional a aquellas acciones, no sólo como el intérprete que llevó la guitarra de los *colmaos* a las salas de concierto (según sus propias palabras),²³ sino también como el nexo de Francisco Tárrega con la Argentina. Es revelador que el guitarrista andaluz quien no había tenido contacto personal con el valenciano aparece en primerísimo plano en una foto en la revista *La Guitarra* en ocasión del traslado de sus restos desde Barcelona a Castellón de la Plana. Pareciera que la conjunción de Segovia con Tárrega, quien había estudiado en el Conservatorio de Madrid, piano –no guitarra- daba empuje a los intentos para elevar a la guitarra. Las entrevistas a guitarristas formados en la primera mitad del siglo XX nos permiten afirmar que durante ese período ellos no percibían al conservatorio (ya sea privado cuanto estatal) como el ámbito donde formarse. Estos músicos que vieron en su etapa formativa al mundo académico como paralelo al de la guitarra, terminaron ingresando como maestros al sistema educativo de los conservatorios.

²³ Entrevista concedida a Antonio Carrizo el 23 de agosto de 1979 en Radio Rivadavia.

La progresiva aceptación de la guitarra al final del período estudiado está acreditada por la instauración, antes mencionada, de la cátedra del instrumento en el Conservatorio Nacional (1937), como así también la atribución del 1º premio de la Comisión Nacional de Cultural a la *Serie Argentina* para guitarra de Jorge Gómez Crespo (1940). Esos hitos en el camino de la aceptación estuvieron precedidos por el surgimiento del *Grupo Renovación*. Su irrupción trajo aparejada la apertura de la música argentina a las poéticas imperantes en Europa, proponiendo una alternativa estética y constituyendo de esta manera un quiebre en la supremacía que ejercía el nacionalismo musical de cuño williamsiano. A partir de ese momento estar encuadrada en ese nacionalismo dejó de ser la única posibilidad para que una obra fuera aceptada en una sala de conciertos. El propio *Grupo Renovación* promovió nuevos ámbitos en donde las nuevas músicas fueran escuchadas.

Los impedimentos que existían a principios de siglo para la aceptación de la guitarra como instrumento académico parecen haber sido removidos, pues a partir de la década del 50 se multiplican las cátedras de guitarra en conservatorios y escuelas de música estatales y privadas y se verifica el éxito de guitarristas como musicólogos, directores de orquesta y coros, compositores (no sólo de música para guitarra), animadores culturales, directivos de instituciones de enseñanza musical y en general en todos los ámbitos reservados a los músicos académicos.

Oscar Olmello nació en Buenos Aires en 1951. Es Profesor Superior de Música Especialidad Guitarra, licenciado en historia con Diploma de Honor. (UBA), licenciado en Artes Musicales Especialidad Guitarra (UNA) y magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (UNCu). Está escribiendo la tesis para el doctorado en Teoría e Historia del Arte (UBA). Fue investigador contratado del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” durante una década y participó en jornadas, congresos y reuniones exponiendo sobre el nacionalismo musical de Fleury. Dirigió los proyectos de investigación en la UNA, *La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX* en el período 20011/2012 renovado para el 2013/2014. Publicó en la Revista Argentina de Musicología N° 9 que contiene su artículo *Abel Fleury un músico entre dos culturas*. Es profesor adjunto de Historia de la Música en el DAMus (UNA).

Andrés Jorge Weber nació en Buenos Aires en 1983. Es Profesor en Música orientación instrumento (guitarra), obtenido en el Conservatorio de Música de Morón “Alberto Ginastera”. Participó en los conciertos del ciclo organizado por el conservatorio de Morón en el Teatro Gregorio Laferrere y en el homenaje a María Luisa Anido. Fue finalista del certamen Pre Cosquín. Participó en los conciertos en Espacio cultural “Marcó del Pont” y en el certamen internacional de guitarra “María Luisa Anido” Fue ayudante de cátedra en las asignaturas Historia de la Música Argentina e Historia General de la Música I en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo de la UNA y es miembro en esa unidad académica del equipo de investigación que dirige Oscar Olmello en los períodos 2011/2012, 2013/2014 y 2015/2016.

De la práctica a la teoría: relaciones entre dos protagonistas en los orígenes del campo de la música antigua en Argentina

Myriam Kitroser
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En Argentina, la práctica de la música antigua se relaciona habitualmente a la inmigración judeo-alemana empapada de las últimas tendencias en la educación musical y en las corrientes compositivas contemporáneas. Está asociada con la llegada a Buenos Aires en 1939 de Guillermo Graetzer vienés formado por Paul Hindemith y con la fundación del Collegium Musicum de Buenos Aires en 1946. Sin embargo encontramos otra figura de origen italiano, que llegó en 1913 íntimamente relacionada con los orígenes de la práctica de la música antigua en nuestro país que ha sido mucho menos difundida. Se trata de Adolfo Morpurgo radicado Argentina hasta su fallecimiento en 1972. Violonchelista recibido en el Conservatorio de Trieste y alumno de Popper en Budapest, se inspiró en el conjunto Société des Instruments Anciens de Henri Casadesus de París, para dedicar su vida a la ejecución de la música antigua y coleccionar instrumentos musicales. Fue el primer ejecutante en Argentina de viola da gamba y baryton. Graetzer y Morpurgo compartieron espacios de docencia, vivieron en la misma ciudad y tuvieron una estrecha relación con la música antigua. Sin embargo no existe documentación que atestigüe contacto entre ellos. El objetivo de este trabajo es aventurar las razones de esta falta de reconocimiento mutuo.

Palabras clave: música antigua, Argentina, orígenes, protagonistas.

From Practice to Theory: Relationship between Two Protagonists in the Origin of the Performance Practice in Early Music in Argentina

Abstract

In Argentina, the practice of early music is usually related to the Judeo-German immigration soaked with the latest trends in music education and contemporary compositional trends. It is associated with the arrival in Buenos Aires in 1939 by the Viennese Guillermo Graetzer formed by Paul Hindemith, and the founding of the Collegium Musicum of Buenos Aires in 1946. However we find another figure of Italian origin, which arrived in 1913 closely related to the origins of practice of early music in our country that has been much less widespread: Adolfo Morpurgo settled in Argentina until his death in 1972. Cellist received at the Conservatory of Trieste and pupil of Popper in Budapest, was inspired by Henri Casadesus Société des Instruments Anciens, to dedicate his life to the performance of early music and to collect musical instruments. It was the first viola da gamba and baritone performer in Argentina. Graetzer and Morpurgo shared teaching institutions, lived in the same city and had a close relationship with early music. However there is no documentation attesting contact between them. The aim of this work is to venture the reasons for this lack of mutual recognition.

Keywords: early music, Argentina, origins, protagonists.

Introducción

Los comienzos de la práctica de la música antigua en Argentina están asociados principalmente a los aportes de la comunidad alemana a través de la fundación del *Collegium Musicum* de Buenos Aires en 1946, en la cual participó activamente el Maestro Guillermo Graetzer considerado uno de los ideólogos de dicha institución. Sin embargo, una figura actualmente mucho menos conocida, de origen italiano, radicado en nuestro país desde 1913, desarrolló una intensa actividad difundiendo repertorio de los siglos SXVII y XVIII como instrumentista, coleccionista y director: el violonchelista Adolfo Morpurgo.

En las escasas investigaciones realizadas sobre la música antigua en nuestro país su nombre prácticamente no aparece. Con la intención de hacer mi tesis doctoral entrevisté a numerosos artistas que protagonizaron el movimiento en diferentes épocas y circunstancias: en ninguna de ellas se mencionó la actividad de Morpurgo. Buscando las razones de este silencio que me pareció elocuente, examiné los recorridos de Guillermo Graetzer y Adolfo Morpurgo tratando de dilucidar cuales fueron los aportes que como precursores brindaron al campo en estudio. Para ello tomé en cuenta su formación musical, las circunstancias en que llegaron a nuestro país, los núcleos sociales en que se desarrollaron, los lugares donde trabajaron, las actividades musicales que desarrollaron y la recepción que tuvieron.

Una puesta en paralelo de sus historias de vida nos revela que ambos extranjeros de origen judío, tuvieron la misma predisposición para adaptarse y adoptar este país como su hogar. A pesar de una importante diferencia de edad, casi 20 años, las actividades que realizaron dentro del campo artístico y pedagógico los podrían haber reunido en más de una circunstancia. A manera de ejemplo, cuando Graetzer llegó a la Argentina, Adolfo Morpurgo estaba en plena actividad centrada en la música antigua sin que Graetzer se sumara a ella; cuando este último fundó el *Collegium Musicum* de Buenos Aires, Morpurgo no fue llamado a integrarse como docente. Asimismo compartieron algunos espacios educativos como la Facultad de Bellas Artes de la UNLP donde ambos ejercieron la docencia.

Por ahora no he encontrado ninguna referencia que confirme un contacto directo entre ellos, salvo la afirmación de Adolfo Morpurgo hijo, quien aseguró que los dos “eran muy amigos”.¹

Aunque los materiales disponibles permitirían escribir un libro sobre cada uno de ellos, en este trabajo haré sólo una breve descripción de los momentos más relevantes de ambas personalidades.

Para reconstruir la vida de Adolfo Morpurgo he contado con documentación de varias fuentes que incluyen entrevistas realizadas a sus hijos,² artículos de prensa, programas de conciertos, artículos en revistas y diccionarios. Fueron de gran ayuda los materiales reunidos por el equipo de investigación de la UBA dirigido por la Dra. Susana Antón, así como la tesina de Pablo Mantero³ sobre la viola da gamba en Argentina, cuyo primer capítulo está dedicado a Morpurgo. En el caso de Guillermo Graetzer, la fuente principal que me permitió conocer la primera parte de su vida en Europa, su formación musical y sus primeros años en nuestro país fue el invaluable trabajo de Silvia Glocer.⁴

Adolfo Morpurgo

Reunir la información necesaria sobre Morpurgo no resultó fácil. Los datos son difíciles de comprobar; muchos de ellos se repiten en las distintas voces de diccionarios y publicaciones, algunos se contradicen, están incompletos o hacen referencias muy generales. Muchos de los recortes de prensa y artículos de revistas carecen de fecha o de fuente. En las entrevistas a sus hijos, ambos confiesan que su papá era mucho mayor y que a pesar de que los llevaba a todos sus conciertos, eran muy pequeños para participar activamente, recordar y entender su pasado. Mucha documentación se perdió. Cuando Morpurgo falleció, sus hijos donaron toda su biblioteca al Fondo Nacional de las Artes pero, por alguna razón desconocida nunca llegó a destino.⁵

¹ Entrevista a Adolfo Morpurgo hijo realizada por la autora el 2 de junio de 2014 en su domicilio particular en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

² Transcripción de la entrevista a su hija María Alfonsina (Ponchi) Morpurgo, realizada por el equipo de investigación de la UBA en el bar de la Fundación Universidad del Cine (FUC), 2/2010.

³ Pablo Mantero “La viola da gamba en Argentina”, tesina de Licenciatura en Dirección Coral. Escuela de Música, UNR, mayo 2013.

⁴ Silvia Glocer: “Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes”, en *Latin American Music Review*, 33 -1 (2012), pp 65-101.

http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/latin_american_music_review/v033/33.1.glocer.html

⁵ Entrevista a Ponchi Morpurgo, 2/2010.

Adolfo Morpurgo nació en Gorizia, Italia en 1889. Estudió en el Conservatorio Giuseppe Tartini de Trieste donde se recibió de Profesor de Violonchelo en 1911. Tomó clases de su instrumento con David Popper en Budapest, docente de la Real Academia Nacional de Hungría desde 1896 hasta 1913. Estudió composición y dirección orquestal con Fischler.⁶ Realizó giras como violonchelista por Francia, Italia, Austria, Hungría y Yugoslavia.⁷ En 1913 fue contratado por seis meses para dar conciertos en Buenos Aires, donde lo sorprendió la Primera Guerra Mundial.⁸ Carlos Rausa, en el Diccionario de Música Española e Hispanoamericana, dice que en 1918 volvió a Europa radicándose definitivamente en Argentina en 1924; sin embargo, en una entrevista publicada en la revista *Crócalos*.⁹ Morpurgo comenta que viajó cinco veces a Europa en ese mismo lapso de tiempo, quizás de allí la confusión. En otras biografías figura dando clases de violonchelo y música de cámara en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires en 1922,¹⁰ y en 1924 como profesor de violonchelo en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Desde 1919 hasta 1931 formó parte del Cuarteto de Cuerdas de la Asociación Wagneriana. Integrado totalmente a la vida musical de Buenos Aires, ejecutó música de cámara y con orquesta, ya fuera como solista, integrante o director, compartiendo escenario con Strauss, Pizzetti, Mascagni, Villa-Lobos, Honegger, Landowska,¹¹ entre otros. Con la Wagneriana, ejecutó repertorio clásico romántico y contemporáneo, presentó un ciclo completo de los cuartetos de Beethoven y participó en la primera ejecución de la Noche Transfigurada de Schoenberg¹² en Argentina.

Fue director de la Asociación Argentina de Música de Cámara del Teatro Cervantes y de la Escuela Nacional de Danzas, dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia, docente en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires y en 1948 fue director del

⁶ Dionisio Petriella, Sara Sosa Miatello: "MORPURGO, Adolfo" en *Diccionario biográfico Ítalo-Argentino*, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires. Disponible en : <http://www.dante.edu.ar/web/editorial/dic-biog.htm>.

⁷ "Con Nuestros Músicos. Una entrevista con ADOLFO MORPURGO", *Crócalos*, 4-35 (Buenos Aires: 1937), pp. 15-18. Disponible en <http://www.inmcy.gov.ar/>.

⁸ Entrevista a Ponchi Morpurgo, 2/2010.

⁹ "Con Nuestros Músicos", p.15.

¹⁰ Rodolfo Arizaga: "Adolfo Morpurgo" *Enciclopedia de la música argentina*, Fondo Nacional de las Artes (1971), p. 222.

¹¹ Cesar A. Dillon. *Nuestras instituciones musicales II: Asociación Wagneriana de Buenos Aires. 1912-2002. Historia y cronología*, (Buenos Aires: Dunken, 2007), pp. 42-210.

¹² Dillon: *Nuestras instituciones musicales II*, p. 89.

Departamento Instrumental y Vocal de Bellas Artes de La Plata. En la entrevista publicada en 1937,¹³ Morpurgo confirma haberse alejado de la Asociación Wagneriana:

“[...] lo que formaba parte de mi misma vida intrigas o malentendidos me malquistaron con algunos órganos de prensa; [...] creo que todo ya pasó [...] Me es grato recordar mis conciertos en Buenos Aires y en los principales centros de la república. En estos últimos años he reunido un vastísimo repertorio para los antiguos instrumentos, y pienso hacer conocer al público una serie de magníficas obras en instrumentos de la época: sonatas de Bach para viola da gamba y clave, las de Haendel, las del famoso “Gambista” francés Marin Marais [...] además obras para viola di bordone como un concierto de Boccherini, obras de Haydn [...]”

Su principal interés era la música barroca,¹⁴ no la música contemporánea. Su primer contacto y la razón de su dedicación al repertorio preclásico se produjo en 1911 cuando escuchó en París el conjunto de la Société des Instruments Anciens de Henri Casadesus.¹⁵ “Me cautivó muy profundamente su sonoridad y soñé con crear algún día algo similar. Entonces empecé a adquirir una viola, un laúd [...]”¹⁶

El conjunto de Casadesus, fundado en 1901 por sugerencia y con la colaboración de Camille Saint Saëns,¹⁷ era un cuarteto de violas antiguas y clave que funcionó hasta 1939. Desde su fundación y hasta 1914 realizó gran cantidad de giras por toda Europa. En 1928 estaba formado por la mayoría de miembros de la familia Casadesus: Henri en viola d’amore, su hermano menor Marius en quintón, su hermana Regina en clave y su cuñada Lucette en viola da gamba; Maurice de Villiers, estaba a cargo del bajo de viola. Reunieron repertorio y una importante colección de instrumentos, además de componer obras que luego adjudicaban a compositores menores del barroco. Las influencias de este conjunto parecen haber sido importantes en su época, extendiendo sus fronteras a nivel transatlántico e internacional. Contemporáneo a Morpurgo y con similares características y resultados en Estados Unidos, Ben Stad, holandés establecido en USA desde 1911, se interesó en el tema, según su hijo Maurice, luego de haber escuchado a los Casadesus y fundó la *American Society of Ancient Instruments* de Filadelfia, primera organización especializada en la ejecución de música antigua con instrumentos originales. Stad y su esposa Flora viajaron a París en 1925 para estudiar con los Casadesus viola da gamba y clave, volviendo a Estados Unidos con instrumentos y repertorio donados por Henri. El conjunto norteamericano con una formación idéntica al

¹³ “Con Nuestros Músicos”, *Crócalos*, p. 17.

¹⁴ Entrevista a Adolfo Morpurgo hijo.

¹⁵ A. Larran de Vere “El Retorno de las Violas”, recorte s/f ni fuente.

¹⁶ Ricardo Yrurtia: “Museo Adolfo Morpurgo. Milenios de leyenda sonora”, *Revista Atlántida*, julio (Buenos Aires: 1961), p. 31.

¹⁷ Regina Patorni-Casadesus *Ma Famille Casadesus Souvenirs d'une claveciniste*. Disponible en <http://www.casadesus.com/UK/famille/mafamillecasadesus/index.html#historique>.

modelo Parísino, tanto en su constitución instrumental como en su condición de emprendimiento familiar, funcionó entre 1929 y 1946. Asimismo Stad coleccionó una gran cantidad de instrumentos antiguos. Este modelo de ensamble fue repetido en 1938 por la Boston Society of Ancient Instruments.¹⁸

En nuestro país, Morpurgo consecuente con la idea de emular al conjunto francés, trajo a la Argentina una viola da gamba y un baryton a los cuales se dedicó de manera autodidacta.¹⁹ Su primera presentación en público con viola da gamba y violonchelo fue en la Sala La Argentina en 1924, acompañado en espineta y en piano por Jorge Fanelli. En esa ocasión ejecutaron obras de Bach, Haendel, Caix d'Hervelois, Schumann, Glazunov y Curubeto Godoy.²⁰ En 1937 Morpurgo presentó, patrocinada por la Comisión Nacional de Cultura en el Teatro de la Comedia, a la Agrupación de Instrumentos Antiguos, y en 1943 fundó el grupo Teatro Musical Antiguo con quienes ejecutó en 1948 *Il Ballo dell'Ingrate*, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, fragmentos de las óperas *Orfeo* y *L'Incoronazione di Poppea*²¹ en el Festival Monteverdi auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.²²

En todas las presentaciones los instrumentos utilizados eran de su propiedad. La Agrupación de Instrumentos Antiguos, cuyos instrumentos de cuerda eran originales, contaba con un quintón o “pardessus de viole” del luthier Laurens de Bruselas (siglo XVII), una viola d'amore hecha por Jacob Rauch en Heidelberg (siglo XVIII), una viola da gamba de Francesco Verle de Padua (siglo XVII) y una “viola fagotto” o “viola del perdón” construida por Nicolaus Bertrand en París (siglo XVII). Durante 50 años coleccionó y logró reunir aproximadamente 130 instrumentos musicales de distintas culturas y procedencias, algunos de ellos originales muy valiosos que posiblemente haya adquirido en viajes a Italia.²³ Según su hija,²⁴ los anticuarios de Buenos Aires o el Banco Municipal de Préstamos lo llamaban cuando tenían algo que pensaban le podía interesar; muchas veces él mismo restauraba instrumentos, otras encargaba su reconstrucción a algún luthier local según un modelo que él mismo aportaba, o en

¹⁸ Joan M. Meixell “The American Society of Ancient Instruments” en *Journal of the Viola Da Gamba Society of America* 25 (Memphis:1988), pp. 6-28.

¹⁹ “[...] él de allá se trajo ya, tenía la idea de coleccionar este [...] digamos dedicarse un poco a la música antigua y ya trajo algunos instrumentos cuando vino [...]”. Entrevista a Ponchi Morpurgo, 2/2010.

²⁰ Dillon: *Nuestras instituciones musicales II*, p 97.

²¹ *Buenos Aires Musical*, 3-37 (Buenos Aires: 1948), p. 2.

²² “Crónica. Actividades americanas”, *Revista Musical Chilena*, 4-29 (Universidad de Chile:1948). Disponible en [http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/\[...\]/12039y](http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/[...]/12039y).

²³ Ofelia Dobranich: “Después de un largo sueño” *Revista Estampa*, s/f.

²⁴ Entrevista a Ponchi Morpurgo, 2/2010.

ocasiones compraba a particulares. La colección completa fue vendida en 1966 al Ringve Museum en Todesheim, Noruega,²⁵ luego de varios intentos para que quede en Argentina. Entre ellos en dicho museo hay dos cartas de Morpurgo de fines de los años 50 para el doctor Emilio Azzarini médico veterinario platense, que ocupó diversos cargos en la Universidad Nacional de La Plata, y que como músico aficionado logró organizar una interesante colección de instrumentos musicales.²⁶ En dichas cartas Morpurgo hace referencia a una posible reunión de ambas colecciones en un único museo de instrumentos del que, según Ponchi, su hija, esperaba ser su curador.²⁷ No encontramos las respuestas y, evidentemente, el intento fracasó.

Durante sus últimos años compuso música para las películas de Manuel Antín donde, en alguna ocasión, utilizó algunos de sus instrumentos.²⁸ Adolfo Morpurgo falleció en Buenos Aires en 1972.

Guillermo Graetzer

El recorrido de Graetzer fue muy diferente. Wilhelm Grätzer en Europa (Guillermo Graetzer en Argentina) nació en Viena en 1914. Cursó sus estudios musicales en la Neuköllner Volkshochschule de Berlín con Hindemith, Genzmer y Böttcher. Tomó clases privadas con Von Knörr.²⁹ En 1935 estudió composición con Pisk,³⁰ discípulo de Schönberg. Cuando Pisk emigró a los Estados Unidos, prosiguió sus estudios de dirección orquestal en el Nuevo Conservatorio de Viena, con Nilius.³¹ Su vida en Europa se complicó por las persecuciones del nazismo y la mala situación económica. Emigró a la Argentina en 1939 ayudado por organizaciones judías de Buenos Aires.³² Recién llegado, Graetzer comenta: “trabajé como pianista en teatros de revista, en otros locales o como arreglador de música ligera”.³³ También trabajó en

²⁵ Yngvil Sørbye “A Living Museum of music”, *Ballade* 2, (Noruega: 2002). Disponible en <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002092610523913169604>.

²⁶ Los instrumentos fueron exhibidos desde el año de fallecimiento de Azzarini, 1963, en la UNLP como “Colección de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini” hasta 1985 que se inauguró como Museo. Para mayor información se puede chequear: <http://www.unlp.edu.ar/azzarinihistoria>.

²⁷ “[...] él luchó varios años tratando de formar en la Argentina un museo instrumental. Su única aspiración era quedarse como curador del museo[...]”. Entrevista a Ponchi Morpurgo 2/2010

²⁸ Películas dirigidas por M. Antín musicalizadas por Morpurgo: *Los venerables todos* (1962), *Circe* (1964), *Intimidación de los parques* y *El Reñidero* (1965), *Castigo al traidor* (1966), *Juan Manuel de Rosas* (1972).

²⁹ Paul Hindemith (1895-1963), Harald Genzmer (1909- 2007); Hans Böttcher (1903-1945); Ernst Lothar Von Knörr (1896-1973). Este último compositor y pedagogo.

³⁰ Paul Amadeus Pisk (1893-1990).

³¹ Rudolf Nilius (1883-1962), compositor y director austríaco.

³² Glocer: “Guillermo Graetzer”, p.74.

³³ Glocer: “Guillermo Graetzer”, p. 78.

danza y con la música judía en las asociaciones culturales de la colectividad³⁴ con las cuales se mantuvo en contacto hasta finalizar la Segunda guerra. Participó en conciertos como pianista en la *Germania Schule* donde ejecutó lieder del romanticismo alemán, y en la *Pestalozzi Schule* junto a Juan Carlos Paz, donde interpretaron obras de compositores prohibidos en Alemania por el nazismo como Brecht/Weil, Eisler, Mendelssohn, Schoenberg, Krenek y Hindemith. El interés por la música de su tiempo se ve reflejado en la relación que estableció con Juan Carlos Paz y su intervención como pianista y compositor en el ciclo de conciertos de la Agrupación Nueva Música presentados en el Teatro del Pueblo, uno de los primeros teatros independientes de Argentina y Latinoamérica. Allí se realizaban encuentros entre actores, escritores, poetas, músicos y pintores, se ponían en escena textos de Yunque, Olivari, González Tuñón y Arlt y se sostenía una ideología opuesta a la de los circuitos hegemónicos, “se autoproclamaba como instrumento artístico de mejoramiento social, de ‘culturización’, al pulso de las actuales tendencias de vanguardia”.³⁵

En el año 46 fundó el *Collegium Musicum*, cuyo primer nombre era Amigos de Bach, donde se desempeñó como asesor artístico, dirigió conjuntos de música antigua, dictó clases de musicología, dirección coral, pedagogía musical y composición. En ocasión de su retiro de *Collegium*, en 1976, su hijo Carlos publicó en internet un documento firmado por el grupo fundador donde se afirma que “[...] a Guillermo Graetzer corresponde el mérito de la fundación del *Collegium* y el de haber puesto las bases y los cimientos de la institución”.³⁶ También se enumeran una serie de actividades realizadas previamente a la fundación y que denotan el espíritu que mantuvo el *Collegium* desde su fundación, así como el de las personas involucradas: un ciclo de conciertos para órgano a cargo de Zeoli, una serie de conferencias en la sede del Consejo Británico a cargo de Epstein, Suffern y Leuchter, donde al finalizar los asistentes cantaban cánones y otras canciones bajo la dirección de Graetzer; un concierto de música antigua brindado por Ljerko Spiller con Josefina Prelli, clavecinista alumna de Landowska que en alguna ocasión participó en la Agrupación de Instrumentos Antiguos de Morpurgo. También se ofreció un cursillo de apreciación musical a cargo de Epstein y se realizó un festival musical al aire libre.

³⁴ Glocer: “Guillermo Graetzer”, p. 79.

³⁵ Glocer: “Guillermo Graetzer”, p. 81.

³⁶ Datos relacionados con la fundación del *Collegium Musicum* de Buenos Aires en <http://carlos.gratzer.perso.neuf.fr/guillermo/DocCM.html>

Entre 1950 y 1980 Graetzer dictó distintas cátedras en la UNLP. Compuso música incidental, numerosas obras de cámara y obras para distintas formaciones orquestales estrenadas por la Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Juan José Castro, otra de las personalidades con quien mantenía una relación cercana. En 1945 orquestó *El arte de la fuga* en dos versiones y en 1958 publicó una guía de ejecución de ornamentos de Bach. En el mismo año publicó una antología coral en varios volúmenes. Sus obras de cámara se inspiraron en cantos hebreos, música española del siglo XVI, música africana, y en la cultura y los mitos de América Latina.³⁷ Son conocidas sus publicaciones en educación musical, la adaptación del Método Orff al folclore infantil latinoamericano, la dirección coral y la composición con lenguajes contemporáneos.

Recibió numerosos premios: el Konex como pedagogo, Premio de la ciudad de Buenos Aires, el Guido de Arezzo y del Fondo Nacional de las Artes por su trayectoria artística. Falleció en Buenos Aires en 1993.

Luego de este rápido recorrido por las historias de vida de cada uno de los protagonistas, conjeturamos cómo sus experiencias parecen haber influenciado en sus propias concepciones de la música antigua, en dos visiones vigentes en la primera mitad del siglo XX: una francesa y otra alemana.

De la práctica a la teoría: desde Francia a la Argentina

Hacia fines del siglo XIX la atmósfera nacionalista y la confrontación con la tradición musical alemana impulsaron a los compositores franceses a buscar alternativas en su propio pasado musical prerromántico. Es la época del nacimiento de la musicología francesa, la aparición de ediciones modernas del repertorio antiguo, como por ejemplo las obras completas de Rameau publicadas en 1894 por la editorial Durand bajo la supervisión de Saint Saëns,³⁸ y la ejecución en vivo de obras poco familiares hasta ese momento. Una de las primeras agrupaciones francesas que ejecutó el repertorio con instrumentos antiguos reconstruidos fue la de Louis Diémer, que comenzó su actividad con dos conciertos en 1889 y en 1895 año en que fundó la “Société des instruments anciens”.³⁹

Cuando Morpurgo tomó contacto con la música antigua en París la Schola Cantorum era el centro de su práctica y difusión. Fundada por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy en 1896, funcionó hasta 1931. Cada uno de los

³⁷ Disponible en <http://carlos.gratzer.perso.neuf.fr/guillermo/bioesp.html>.

³⁸ Disponible en http://es.ask.com/wiki/Camille_Saint-Saëns.

³⁹ Scott Messing: *Neoclassicism in Music* (N.Y.: University of Rochester Press, 1996), pp. 22-24.

fundadores hizo sus aportes particulares. Las ideas de D'Indy instauraron la ideología mística e idealista de la Schola. Él diseñó el currículo donde incluyó tanto óperas de Monteverdi, Rameau y Gluck como obras instrumentales de Beethoven, Wagner y Franck, su maestro. Bordes estaba interesado en el rescate del repertorio vocal renacentista, sin embargo en la música instrumental queda clara la idea que subyace sobre la práctica de ejecución en la música antigua: no debía ser ejecutada con instrumentos originales. Bordes invitó a los jóvenes artistas de la Schola, a participar en un ciclo de conciertos con la obra completa para clave de Rameau aclarando que se debían tocar en piano. Alentó especialmente a la virtuosa pianista polaca Wanda Landowska quien residía en París desde 1900. Ella no aceptó la propuesta ya que estaba convencida que su mejor ejecución era con clave. Aun así se mantuvo relacionada con la Schola durante los siguientes 10 años.⁴⁰

El interés de la Schola era la difusión del repertorio, bajo la concepción de que el arte evoluciona continua y progresivamente; por ello las ideas de autenticidad y ejecución original eran irrelevantes. Landowska tampoco sostenía la recreación fiel de la música antigua. Por una parte rescató el clave de ser un objeto de anticuario, por la otra, declaraba: “Sé perfectamente que mi (clave) Pleyel difiere del que usaba Bach, pero me importa poco, para conseguir los efectos apropiados uso medios que no son exactamente los que Bach tenía a su alcance”.⁴¹

No sabemos cuán imbuido puede haber estado Morpurgo de las ideas de la Schola, pero encontramos en su práctica ciertas coincidencias: su interés por la difusión del repertorio preclásico poco conocido, aunque en este caso ejecutado con instrumentos originales, la formación de una agrupación de instrumentos antiguos igual al conjunto de Casadesus, y su poco interés en la ejecución auténtica del estilo. En una grabación de video de 1966⁴² lo vemos tocando la viola da gamba sin trastes, lo que le permite el uso de *portamenti*, un sonido con vibrato constante similar al de la práctica de ejecución contemporánea del violonchelo, libertad rítmica, y una serie de características propias de un estilo de interpretación romántico. A diferencia de los Casadesus, que adjudicaban a compositores del barroco obras que ellos mismos componían, Morpurgo asumía su autoría en las obras que presentaba en sus conciertos de música antigua: la “Rapsodia Francesa de Antaño” o la “Rapsodia de antiguas canciones venecianas”. Morpurgo

⁴⁰ Messing: *Neoclassicism*, p. 21.

⁴¹ Harry Haskell: *The Early Music Revival. A History* (London: Thames and Hudson, 1998), pp. 44-54.

⁴² Puede chequearse en: www.youtube.com/watch?v=Cm2LHJ6TZfU. Título: Di film - Adolfo Morpurgo muestra colección de instrumentos 1966.

arreglaba sus instrumentos, como arreglaba la música que ejecutaba. Es posible que influyese en él Respighi, estudioso de la música italiana de los siglos XVI al XVIII, con quien en 1929 presentó una suite para laúd,⁴³ una transcripción libre para orquesta de Respighi en un concierto donde ambos cumplieron el doble rol de director y ejecutante. En Morpurgo podemos visualizar una visión idealista del arte, una vocación de servicio y un espíritu amateur en su práctica del repertorio antiguo. Su interés es difundirlo y no espera vivir ni como ejecutante de música antigua ni como coleccionista. En un recorte de diario, sin fuente y sin fecha, ante la pregunta del periodista sobre el objeto de su dedicación durante tanto tiempo a la ejecución de la viola bordona, él contesta:

"No con interés comercial, por supuesto. Sólo me guio el afán de exhumar viejas páginas con su instrumental original...he hecho de mi vida un sacerdocio por los instrumentos antiguos; mis medios de vida no lo constituyen ellos [...]"⁴⁴

Esta postura remite a las declaraciones de D'Indy que toma a la música como una misión y no un trabajo.

"(los profesores) [...] deberán transmitir el método para familiarizar a sus alumnos con las herramientas que deberán usar, pero para formar su espíritu, su intelecto, su corazón. Estas herramientas deberán ser empleadas para [...] contribuir a la grandeza y el desarrollo del arte musical [...] no se equivoquen en lo que debemos buscar, no es ganar dinero [...] no es para la gloria personal [...] debemos mirar más allá, [...] el verdadero objetivo del arte es enseñar, elevar gradualmente el espíritu de la humanidad, y, en una palabra, servir [...]"⁴⁵

De la práctica a la teoría: desde Alemania a la Argentina

Haskell en su historia del resurgimiento de la música antigua señala que: "junto con los inmigrantes hemos importado la cultura musical europea, especialmente los alemanes que trasplantaron sus tradiciones e instituciones donde fueran".⁴⁶ Aunque el autor se refiere a los Estados Unidos es una afirmación que también se aplica a nuestro país; las contribuciones de Graetzer lo confirman. Su accionar y sus intereses estuvieron guiados por su origen y formación junto a Pisk – quien desde Estados Unidos lo puso en contacto con Juan Carlos Paz cuando llegó a nuestro país- y a Hindemith, con quien continuó su relación desde Buenos Aires. Cuando Hindemith vino a la Argentina en 1954, Graetzer lo recibió y preparó el coro que ejecutó sus obras.

Hindemith sostenía la importancia de las *Volkshochschule*, escuelas populares de educación integral, en base a su convicción de la dimensión social y participativa de la música. Su meta principal era ampliar el horizonte de los músicos jóvenes y brindar una

⁴³ Antiche Danze ed Arie per Liuto del siglo XVI.

⁴⁴ "Adolfo Morpurgo es el único ejecutante de la 'viola bordona'. Recorte de diario s/f y sin fuente facilitado por A. Morpurgo hijo, el 2/6/14.

⁴⁵ Messing: *Neoclassicism*, p. 19.

⁴⁶ Haskell: *The Early Music Revival*, p. 94.

experiencia de primera mano de la música que estaban estudiando igual que las de Hugo Riemann, director del instituto de musicología de la universidad de Leipzig dedicado a la música barroca, al que llamó Collegium Musicum y de Willibald Gurlitt su alumno, que desarrolló una experiencia similar con la música medieval en Friburgo.

Su relación con la música antigua no era ni la de un anticuario ni la de un purista,⁴⁷ pero alentó el uso de instrumentos originales y el respeto por las prácticas de ejecución de la época. En su discurso por el aniversario de los doscientos años del fallecimiento de Bach dijo:

“Podemos estar seguros que Bach estaba conforme con los medios a su alcance en voces e instrumentos y si queremos ejecutar su música de acuerdo a sus intenciones debemos recuperar las condiciones de ejecución de su época”.⁴⁸

Las ideas de Hindemith sumadas a su prestigio como compositor ejercieron una fuerte influencia en los músicos de su tiempo. Abogó por la ruptura con la concepción musical del romanticismo novecentista. Mantuvo una relación cercana con la música antigua ejecutando la viola d’amore. Concibió que para la educación musical de los jóvenes estudiantes, el estudio de la polifonía era la base de la comprensión de la música contemporánea; que existía una fuerte conexión entre la música antigua, especialmente Bach, y el poder creativo de su época: “[...] estas dos tendencias ahora confluyen [...]”.⁴⁹

Graetzer como compositor y como pedagogo refleja el interés por la confluencia entre la música antigua y la contemporánea. Su producción compositiva entre 1935 y 1957, denotó una clara influencia de Hindemith y su estética neoclásica; a partir de los años 60 y en adelante sus composiciones se inspiraron en la cultura prehispánica latinoamericana. En sus publicaciones como pedagogo investigó sobre pedagogía musical, escribió ensayos, hizo recopilaciones para canto, para instrumentos, escribió sobre dirección coral, y un libro dedicado a los estudiantes de composición.⁵⁰

La creación del *Collegium Musicum* de Buenos Aires, remite a la idea original de *Collegium Musicum*: una asociación de amantes de la música y músicos amateurs que se reúnen regularmente para hacer música. Los *Collegia Musica* eran característicos de la vida musical de la burguesía educada entre los siglos XVI y XVIII. Las historias de estas instituciones parecen tener características comunes que van de la práctica

⁴⁷ Haskell: *The Early Music Revival*, p. 108.

⁴⁸ Paul Hindemith “Johann Sebastian Bach”. Discurso del 2 de setiembre de 1950 en Hamburgo, Alemania, en John Butt *Playing with History* (Cambridge, 2002), p. 3.

⁴⁹ Haskell: *The Early Music Revival*, p. 78.

⁵⁰ Silvia Gloer, “Biografía de Guillermo Graetzer”, en Claudia Maurer Zenck y Peter Petersen (dir.), *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (Alemania: Universidad de Hamburgo, 2009). Disponible en <http://cmslib.rz.uni-hamburg.de:6292/content/home.xml>.

doméstica (*Hausmusik*) a la creación de la institución para el público en general, de la ejecución de músicos diletantes a las presentaciones en público de músicos amateurs o profesionales, de la música vocal a la música instrumental.⁵¹

Los *Collegia Musica* en América constituyen otro de los legados de la generación alemana que emigró durante el nazismo y que contribuyeron al desarrollo de la práctica de la música antigua. Ejercieron una significativa influencia el *Collegium* de Harvard dirigido por Willi Apel, el *Collegium de Chicago* a cargo de Siegmund Levarie y el *Collegium Musicum* de Yale, fundado en 1940 al poco tiempo de la llegada de Hindemith, quien tomó su dirección entre 1945 y 1953.⁵² Las coincidencias con el desarrollo de las actividades del *Collegium Musicum* de Buenos Aires son muchas así como los aportes de Graetzer en relación al campo de la música antigua.

Haciendo una síntesis

Morpurgo llega a nuestro país como artista contratado y se instala como violonchelista y director en las instituciones consagradas, junto a artistas pares formados en la academia. Sus presentaciones se realizan en espacios legitimados por la sociedad porteña; el medio social en el que se desenvuelve es el de los teatros Colón, o Cervantes, junto a famosos compositores, instrumentistas y directores extranjeros.

Precursor en la difusión del repertorio y en la ejecución de instrumentos originales, aparece como una figura aislada en los comienzos de la práctica de la música antigua. Con la Agrupación de Instrumentos antiguos se dedicó a la presentación de conciertos y como coleccionista la recepción en los medios fue profusa: numerosas revistas algunas académicas y muchas de divulgación, así como diversos diarios lo entrevistaron y difundieron sus actividades.

Muchos músicos académicos lo mencionan en su currículum como su maestro en la interpretación de la música antigua sin embargo ninguno continuó su tarea como discípulo. De sus declaraciones en diversas entrevistas se puede inferir que Morpurgo no tenía la intención de profesionalizar su actividad dentro de este campo; recordemos que se inició de manera autodidacta y que en sus años de mayor producción no había en el mundo un panorama muy diferente. El hecho que en los relatos actuales de los orígenes de la práctica de la música antigua en Argentina no aparezca su nombre da la impresión de que no hay un reconocimiento actual de su trayectoria.

⁵¹ Emil Plat y Ian Fenlon: "Collegium Musicum" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford : Oxford University Press, 1980, ed. online).

⁵² Haskell: *The Early Music Revival*, p.108.

Coincidentemente, encontrar información sobre la escuela francesa de principios del siglo pasado en la bibliografía consultada sobre la historia del movimiento es muy difícil. Ninguno de los autores angloparlantes se explaya sobre el tema. Esta ausencia merece una profundización en futuros estudios generales sobre el revival de la música antigua.

Graetzer, con una formación musical más progresista, se relaciona desde su llegada al país con la vanguardia artística porteña. Sus comienzos fueron más difíciles y tuvo que recorrer un camino que le llevó cierto tiempo para su legitimación. Su círculo social fue fundamentalmente la comunidad judía alemana.

Con el tiempo su formación e intereses lo llevaron a insertarse más ampliamente en el medio a través de una institución que reunió y formó docentes con inquietudes similares, que generó bases firmes para el desarrollo de la música antigua. Abogó por el desarrollo de una nueva pedagogía musical, en conexión con las ideas sesentistas en pro de la democratización en la práctica musical y en contra de los principios sostenidos por los conservatorios y la música académica. Collegium en ese sentido se convirtió en una alternativa válida.

Las tareas desarrolladas por Graetzer fueron muy variadas como hemos visto: pedagogo, director, compositor. Muchos músicos profesionales así como amateurs lo reconocen como su maestro. Su nombre aparece generalmente en los relatos de vida de los músicos profesionales de la música antigua. Graetzer recibió numerosos premios que implicaron un reconocimiento de sus pares intelectuales: Konex (1989), Asociación Amigos de la Música, Círculo de críticos musicales de Buenos Aires (1958), Fondo Nacional de las Artes, entre otros.

Los perfiles de cada uno, Graetzer y Morpurgo son diferentes y dejan traslucir las influencias de distintas escuelas históricamente enfrentadas. Quizás sean estas las razones de no encontrarlos compartiendo actividades en los espacios nacionales. Uno mira hacia el pasado idealizado con nostalgia, con una visión romántica al alcance de los genios y los virtuosos, el otro mira el presente y el futuro, con una concepción más democrática de la práctica de la música antigua como parte de la formación musical unida a la música contemporánea. Pero, fundamentalmente, de manera consciente o inconsciente, ellos encarnan en nuestro territorio eternas rivalidades.

Myriam Kitroser es arquitecta recibida en la Universidad Nacional de La Plata. Es directora del Proyecto de investigación “Prácticas Musicales Contemporáneas en Córdoba” acreditado por Secyt Universidad Nacional de Córdoba. Titular plenaria de las cátedras Práctica Instrumental I, II y III del Departamento de Música de la Facultad de Artes. Es Prosecretaria de Relaciones Internacionales e Interinstitucionales de la Facultad de Artes. Entre 1996 y 2013 fue integrante del equipo de investigación “La Música en Córdoba en el Siglo XX” dirigido por el doctor Héctor Rubio. Es doctoranda del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y está dedicada a elaborar la tesis doctoral sobre la práctica de la música antigua en Argentina con Leonardo Waisman como director. Como flautista dulce estuvo a cargo del Conjunto *Ricercare* de Flautas dulces. Formó parte del conjunto de música antigua *Musica Segreta* bajo la dirección de Leonardo Waisman con quien dio numerosos conciertos y realizó giras internacionales.

Música e identidad

Representando! Rap e identidad en jóvenes raperos de la ciudad de Rosario

Alejandro Bluhm

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

El presente trabajo pretende ahondar en la relación entre la práctica del rap y la construcción de identidad, a través de las entrevistas realizadas a cinco jóvenes raperos de distintas zonas de la ciudad de Rosario. La variedad de experiencias de los entrevistados dejan a la vista una trayectoria intensa, distanciada de los circuitos comerciales mediáticos: un estudio de grabación instalado en un vagón de tren abandonado, transformado luego en Centro Cultural y en punto de reunión musical y deportiva del barrio; pseudónimos que terminan sustituyendo el verdadero nombre; canciones que describen la crudeza del territorio con una mirada crítica pero constructiva; sujetos de 20 años que ya se consideran viejos; una dinámica que permite grabar y producir discos con mínimos costos; un género que, desde su origen, invita a improvisar y a mezclarse con otras músicas, en un discurso plagado de metáfora e intertextualidad; una práctica que exige lectura constante, y que los jóvenes afrontan con total entrega; un ámbito competitivo que premia con respeto; una forma de vida que no se afronta por intereses económicos ni por distracción ni por hobby; un patrón de vestimenta, una forma de caminar, de hablar, de gesticular y de pensar.

Palabras clave: rap, hip-hop, identidad, Rosario, Argentina.

Representing! Rap and Identity for Young Rappers from the City of Rosario

Abstract

The present work seeks to enquire into the relation between the practice of Rap Music and the construction of the identity, by dint of the interviews carried out with five young rappers from different zones in the city of Rosario, Argentina. The variety of experiences from the interviewed individuals goes to show an intense trajectory, far from the commercial media circuits: a recording studio set up in an abandoned train car, transformed then into a Cultural Centre and a music and sports meeting point in the neighborhood; pseudonyms that end up replacing the actual name; songs that describe the territory's roughness with a critical yet constructive view; 20-year-old individuals that consider themselves old people; a dynamic that allows to record and produce albums with minimum cost; a genre that, since its beginning, encourages to improvise and to blend in with other musical genres, in a discourse riddled with metaphor and intertextuality; a practice that demands constant reading, which youngsters face with absolute devotion; a competitive environment that awards with respect; a way of living that does not feed on economic

interests nor on distractions or hobbies; a dressing pattern, a way of walking, of speaking, of gesturing, and of thinking.

Keywords: rap, hip-hop, identity, Rosario, Argentina.

1. Introducción

El presente trabajo pretende ahondar en la relación entre la práctica del rap y la construcción de identidad - individual y grupal -, en cinco jóvenes de distintas zonas de la ciudad de Rosario, así como en las razones que llevan a que el hip-hop permanezca entre ellos como principal medio de expresión. Dicha relación no puede pensarse fuera del contexto donde se forman los raperos (la calle, las rondas de amigos) ni fuera de las prácticas centrales que aparecen en sus recorridos artísticos (batallas, festivales, etc.). Se ha tomado como marco teórico por un lado los conceptos de *habitus*, *campo* y *capital* de Bourdieu; por otro, la idea de *condición de juventud y moratoria social* de Mario Margulis y Marcelo Urresti.

El trabajo está pensado como un estudio de casos, en el que se profundiza sobre diferentes ejes que hacen a la significación del rap en una muestra de raperos de distintas zonas de la ciudad de Rosario. Metodológicamente, la investigación se basa en una serie de entrevistas en profundidad a cinco jóvenes raperos, valiéndonos también de la observación del contexto en el que desarrollan su actividad y de las letras de sus canciones como objetos de análisis.

Se organiza el trabajo en seis ejes:

- Ser - representar
- El barrio - el respeto
- Hermanos - amigos
- Experiencias: la batalla
- Permanencias

2. Desarrollo

2.1. Ser y representar

“Somos la fuckin’ T51 de Barrio Acindar, representando con Soberanía”¹

Representar es una palabra que aparece mucho en el discurso de los raperos y, más aún, en sus canciones (generalmente en las introducciones). Representar al barrio, a la zona, a los cuatro elementos, a Rosario. Representar es un objetivo, una meta.

Muchas veces, el verbo no va acompañado de ningún objeto. Hay raperos que representan, y raperos que no. A secas. Los que no representan, "no existen". Ergo, no son. La relación directa entre la capacidad de un rapero de representar y su misma condición de rapero, da cuenta, por un lado, de una determinada manera de ser: uno es, en tanto y en cuanto represente algún lugar, el lugar de donde viene. Por otro lado, la misma relación da cuenta de un estadio, de un nivel, de un status: "Representar es que sos parte del movimiento. Cuando me ven a mí: 'ah, representando al breakdance'. Y a los barrios también: 'representado al oeste'. [...] 'Vos no representás', es... vos no sós de la cultura entonces", (Michael).

Las reglas que rigen el campo del hip-hop, en términos de Bourdieu, son claras: si uno no representa, no es parte de la cultura, no existe. Ante estas reglas no hay dudas: todos los raperos quieren existir, ser parte de la cultura, representar. Ser.

A esto se suma la condición misma del joven: dirimiéndose entre los estudios terciarios/universitarios y el mercado laboral, buscando una manera de pararse frente al mundo, un grupo de pares, un lugar e incluso un nombre (cada rapero tiene al menos un sobrenombre artístico que lo identifica en el ambiente). La coexistencia de estas dos situaciones es uno de los factores que hacen del rap un movimiento tan influyente en la construcción de identidad de los jóvenes raperos: si todo rapero quiere ser parte de la cultura, en un rapero joven este deseo se multiplica, ya que su día a día le trae las mismas

¹ Introducción de la canción “Reggaerrón”, del grupo T51, grabada en el Furgón Records: un vagón de tren abandonado que terminó funcionando como lugar de encuentro y ensayo primero, y como sala de grabación y producciones audiovisuales después. Ahí grabaron sus discos muchos grupos locales, sin que jamás se intercambiara dinero.

preguntas y las mismas críticas que mueven la dinámica misma del campo: ¿represento mi lugar?, ¿soy parte de la cultura?, ¿existo?

2.2. El barrio - el respeto

La relación entre la práctica del rap y el barrio resulta central en el presente análisis. Todos los entrevistados coincidieron en esto: el rap no se aprende en la escuela ni por medio de libros; el rap se aprende en la calle, en la esquina, con los amigos. Este tipo de iniciación ya da cuenta de una determinada relación entre el sujeto y su contexto: en la calle se aprende no solo a rapear, sino a habitar ese contexto para ser respetado.

El respeto es uno de los pilares de la actividad rapera, en estrecha relación con la trayectoria y el tiempo en el ambiente, el comportamiento en el barrio y en el escenario, y fundamentalmente, como se verá más adelante, con las batallas. La palabra *respeto* aparece reiteradamente en el discurso de los entrevistados: "Acá en el barrio, la mitad de la gente que me conoce, por ahí me respeta y me dice "vení, cantate los temas que me re copan". Cuando les gusta te quieren escuchar cantar, y por ahí está buenísimo. Es gente que te apoya", (Kira, comunicación personal, Septiembre 2011).

Se trata entonces, desde sus orígenes, de una práctica callejera, juvenil y grupal, a partir de la cual el joven rapero no sólo empieza a ver en el movimiento un vehículo directo para decir lo que piensa y siente, sino también un grupo de pertenencia y un respeto dentro de ese grupo y del barrio en general. El respeto es una construcción lenta y dinámica. Primero, iniciándose en las esquinas del vecindario: recorrer las calles, ser vistos, 'grafitear' las paredes del barrio con firmas grupales o pseudónimos personales, empezar a vestirse de una determinada manera. Éstas son algunas de las prácticas más reiteradas en los comienzos de todos los raperos entrevistados, en una inseparable comunión con la pertenencia al territorio y con la búsqueda de un respeto y de una aceptación por parte del barrio.

La mayoría de los relatos coinciden en que el rapero nace en la calle, iniciado en rondas de amigos más grandes que lo invitan a participar. Se fortalece en el sentimiento de pertenencia para/con su grupo de amigos, en la no-comprensión por parte de otras generaciones mayores, y en la aceptación y la admiración por parte de amigos y de generaciones menores, de manera que el ciclo puede volver a empezar, siendo ahora ellos

quienes inviten a los más pequeños a aventurar sus primeras rimas. En el recorrido del círculo, la construcción de identidad. En el centro, el respeto.

2.3. Hermanos - amigos

Es interesante remarcar que la formación característica de un grupo de rap cuenta, por lo menos, con dos raperos. A su vez, es notable que dos de las entrevistas que se propusieron individuales, terminaron haciéndose a dos raperos simultáneamente. El lazo que une a un rapero con otro, ronda lo familiar y lo inseparable, en un discurso lleno de compañerismo y de acompañamiento mutuo.

En "Psicología de la vida cotidiana", Pichon-Rivière define la afiliación como un proceso de socialización que apunta al encuentro con seres semejantes, en la búsqueda de la seguridad que proporcionaba la alianza con la madre, modelo de relación positiva con el mundo.

La actividad rapera implica la afiliación a un grupo: el movimiento hip-hop. La afiliación da lugar al sentimiento de pertenencia para/con el grupo, lo que conlleva la incorporación de determinadas conductas y actitudes que solo tienen sentido y significación dentro del movimiento hip-hop: vestirse y caminar de determinada manera, frecuentar ciertos lugares, escuchar música hip-hop. En términos de Bourdieu, se trata de la inserción en el *campo* del hip-hop, campo que está regido por determinadas reglas, y que implica la inscripción inconsciente de determinadas conductas, los *habitus*. Ser rapero implica, por lo tanto, tener cierto círculo de amigos, pertenecer a determinado ambiente. La "junta", los "pibes", los amigos, la banda. Distintas maneras de nombrar una forma de estar con un semejante, dentro de un campo implícito que nos identifica como pares y da sentido a nuestra práctica cotidiana.

2.4. La batalla y el respeto

"Yo creo que los raperos respetan al que gana las batallas. ¿Vos querés respeto?... vení a buscarlo"²

La batalla, en su definición conceptual, es una competencia abierta de *fresstyle* (textos improvisados sobre una base musical). Simbólicamente, es una instancia, presente

² Michael, comunicación personal, julio 2011.

en la trayectoria de todos los raperos entrevistados, con una gran carga subjetiva, en la medida que lo que se está poniendo en juego es, ni más ni menos, el reconocimiento por parte de "la cultura" de ser el mejor. La batalla trae aparejadas una serie de connotaciones que la transforman en un momento intenso de desafío personal, en donde el fin último y primordial de los esfuerzos es la búsqueda del **respeto**.

Antes que nada, se trata de un evento que reúne a todos los raperos de la ciudad con un objetivo común: subirse a un escenario, derrotar a todos los que aparezcan en el camino y coronarse como el mejor MC. La única arma válida: la palabra. Los criterios: un buen "flow", buenas rimas, buen vocabulario, creatividad, actitud, agresividad. La propuesta no puede ser más ideal para quienes pasan sus tardes "fristaleando" en las esquinas, escribiendo protestas con rimas. El jurado muchas veces es el público mismo, una multitud de simpatizantes que valora a fuerza de gritos de aprobación o de rechazo: esto es, sin más, la representación física del respeto que se busca.

El respeto logrado por medio de la batalla es lo que Bourdieu define como *capital simbólico*, en la medida que se logra con él cierto reconocimiento por parte del resto de los agentes. Cabe destacar que el fin último no es económico ni material, sino simbólico: ganar una batalla implica, antes que cualquier otra cosa, ser respetado. Es un código invisible que rige el *campo* del hip-hop. Fuera de dicho campo, ganar una batalla no significa nada. Dentro de él, puede ser lo único que le dé sentido al día a día. Lo inmensamente atractivo del movimiento es que el *respeto*, en tanto *capital simbólico*, no está institucionalizado, al menos no en términos locales. Esto implica que, si bien existen batallas a nivel nacional e internacional con sus respectivos campeones, no hay un solo respeto, ni una sola escala de jerarquías que abarque toda la ciudad. Por ello, todo raperero puede considerarse (y de hecho lo hace) respetado en los límites que se proponga -consciente o inconscientemente- y dentro de esos límites puede proyectar sus objetivos, sus sueños y su vida toda.

2.5. Permanencias

Hasta acá, el rap aparece como un campo atractivo que genera satisfacciones, brinda desafíos, respeto. Pero es sabido que los jóvenes están en contacto permanente con muchísimos otros campos similares sin por ello abandonar la práctica rapera: ¿qué es lo que

hace entonces que los jóvenes permanezcan?, ¿qué diferencias hay con otros campos juveniles, para convertirse en el centro de referencia de las vidas de quienes lo practican?

2.5.1. El rap como adicción y como arte

"Yo ya no lo puedo dejar. Ya es como una adicción. Y todos van a decir lo mismo. Una vez que empezaste, y que vas re bien y todo eso, y sabés fristalear... es imposible dejar"³

Todos los entrevistados llegaron a la misma idea: el rap es una **adicción**. Si bien el uso del término adicción no hace referencia a su definición conceptual,⁴ el dato es llamativo teniendo en cuenta que no hubo ninguna pregunta que lo enunciara de esa manera. Es una actividad de la que "no se vuelve".

Al mismo tiempo, ninguno de los colaboradores dudó al considerar el rap como un arte. La conjunción de considerar la práctica del rap como una adicción y al rapero como un artista, nos pone en estrecha relación con lo que Freud denomina, en *El Malestar en la cultura*, los tres "lenitivos":

"Para soportarla [a la vida], no podemos pasarnos sin lenitivos [...]. Los hay quizá de tres especies: distracciones poderosas que nos hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; narcóticos que nos tornan insensibles a ella. [...]. Las satisfacciones sustitutivas como nos la ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica".⁵

Siguiendo esta línea de pensamiento, el rap, en tanto arte y "adicción", ofrece a los jóvenes una doble *satisfacción sustitutiva*, ilusoria quizás pero absolutamente poderosa sobre los sujetos. Se trata de una adicción sin químicos, con efectos inversos a los de los narcóticos: no se busca la insensibilidad frente a la realidad que se nos presenta, sino el deseo de transformarla.

2.5.2. El rap como reflejo de la realidad

"Las primeras letras fueron del perfil socio-político del barrio. Como ponerse atrás de una ventana, estás en tu pieza y hacé de cuenta que tu ventana es lo que pasa en el barrio. Entonces vos ibas comentando y relatando todo eso. Como un noticiero pero de rap".⁶

³ Kira, comunicación personal, septiembre 2011.

⁴ "Una adicción es una enfermedad física y psico-emocional, según la Organización Mundial de la Salud. En el sentido tradicional es una dependencia hacia una sustancia, actividad o relación". Fuente: Wikipedia.

⁵ Sigmund Freud: *Obras completas* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007).

⁶ Pabliko, comunicación personal, agosto 2011.

Entre las características del rap más atractivas para los jóvenes se destaca, en el relato de los raperos entrevistados, la capacidad del género de reflejar y dar cuenta de la realidad social (local, regional, nacional, etc.). Tal cualidad se sostiene en diversas razones, entre las que se destaca la ductilidad del discurso rapero para soportar distintos mensajes. No existe un esquema formal rígido, límite alguno en el uso del vocabulario ni ataduras estilísticas que limiten la imaginación. Todo esto se suma al origen callejero del movimiento y al carácter improvisado del freestyle.

En el rastreo de las circunstancias que le dan al rap este carácter de "ventana" y reflejo de la realidad, surge con fuerza un punto central: que el contexto donde viven los entrevistados no suele ser el más apacible. En muchos casos, ubicados en barrios alejados de la ciudad, con escasos servicios de transporte, en zonas rurales o próximas a asentamientos precarios. Un sistema educativo que (no en todos los casos), suele excluir a quienes presenten algún "problema de conducta". Un paisaje poblado de desigualdades sociales, de familias enteras trabajando en changas para ganarse el día, de vías, basurales, drogas y violencia en todas sus formas. Sin dudas, el rap también describe el contexto donde nace por el hecho mismo de que no se trata de cualquier contexto: es la Argentina a 10 años del 2001, en los barrios periféricos de la tercera ciudad más grande del país. Son jóvenes que nacieron en los años 90, en plena etapa neoliberal y privatizadora, viviendo en sus años de niñez lo que fue el corrimiento del Estado de sus responsabilidades sociales. Esta situación tiene una directa consecuencia en la música rapera: no nos resulte extraño, entonces, que el joven diga lo que dice:

"En un planeta hecho de cenizas y fantasía, muerte compactada.
El núcleo: mi habitación.
Si entras aquí, conmigo estarás, amo este lugar.
No puedo verte conmigo sin verte luchar".⁷

2.5.3. El rap y la noción de juventud

El criterio cronológico como única manera de medir la edad de una persona parece pasar a un segundo plano en el relato de los colaboradores. Chicos de 20 años se consideran viejos en el movimiento, convencidos de esto por haber vivido ya cierta cantidad de experiencias que así lo acreditan: "Por ejemplo nosotros, ya nos consideramos viejos de acá

⁷ Extracto de la canción "Espacio a terminar", del grupo Soberanía Rap.

de Rosario, pero somos pendejos, porque hace tanto que venimos rapeando” (El Facu, comunicación personal, Julio 2011).

La situación se vincula con la histórica clasificación en *old school* / *new school*. Esta categorización es muy imprecisa, en tanto y en cuanto no hay una lógica universal, sino una lógica individual y a la vez local. La imprecisión de la clasificación es paralela y proporcional a la imprecisión para definir los límites de la franja etaria. Es posible interpretar estos límites difusos en relación al deseo de extender la juventud, esa etapa tan fácil de confundir con la adolescencia. El Facu comentaba: "Tiene algo de infantil ser rapero. Sí, yo lo veo medio infantil. No me molesta en lo más mínimo, para mí yo voy a ser un pibe toda la vida (risas)".

Beatriz Sarlo dice al respecto:

“La infancia, casi, ha desaparecido, acorralada por una adolescencia tempranísima. La primera juventud se prolonga hasta después de los treinta. Un tercio de la vida se desenvuelve bajo el rótulo, tan convencional como otros rótulos, de juventud. [...] La juventud es un territorio donde todos quieren vivir indefinidamente”.⁸

2.5.4. El rap como forma de vida

Entre las significaciones y representaciones ligadas a la práctica del rap, el hecho de considerarla una forma de vida fue una de las más reiteradas por todos los colaboradores. Se trata, en definitiva, de una suerte de síntesis, de frase que se reitera una y otra vez en boca de los raperos, y que parece condensar todo lo que implica y significa el rap en sus historias de vida. Resulta curioso observar, sin embargo, que el rap aparece como una forma de vida en la medida que implica, como se ha visto, determinadas costumbres, determinados circuitos, ambientes e incluso rutinas; pero no aparece como una forma de vida en relación al trabajo como una actividad redituable. Si bien las presentaciones pueden dejar un rédito económico, y si bien algunos raperos manifiestan el interés en que así sea, el rap no se emprende por motivaciones laborales o económicas. No parece generar ninguna contradicción trabajar en cualquier rama del mercado laboral ajena al campo artístico/cultural, y paralelamente sostener la actividad dentro del hip-hop con poco o nada de ganancias económicas; el rap es una forma de vida, pero a *esta* forma de vida no la define el trabajo, sino *lo que se hace y con quién*.

⁸ Beatriz Sarlo: *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Buenos Aires: Seix Barral, 2006).

2.5.5. El rap como generador de capitales culturales

Los capitales culturales que se ponen en juego en el campo del rap no son heredados ni comprados, sino aprehendidos por los agentes: conocimientos, talentos, destrezas. El rap, entonces, se convierte en el mismo generador de dichos capitales, puesto que nadie nace con el don de rapear, ni puede aprenderlo en otro lugar que no sea dentro del movimiento hip-hop.

La misma dinámica callejera y no institucionalizada, la misma lógica de competencia y auto-superación, el mismo deseo de ser respetado y de representar, llevan al rapero a querer mejorar incansablemente sus técnicas, su vocabulario, su capacidad de inventar e improvisar. Esto ubica al sujeto en un contexto de permanente formación, que empieza a brindarle una serie de herramientas que terminan ayudándolo no solo en su desempeño como rapero, sino en la vida misma, al punto de sentirse verdaderamente "transformado".

"Y ahora bueno, ahora estudio mucha música acá, porque al transformarnos y ser músicos, fui comprando un montón de cosas" (El Facu).

"La herramienta que más te da es leer. El que lee más, es el que más saca palabra, y el que más va a fristalear. Pero de herramientas, te sirve todo... Te ayuda a perfeccionarte. [...] Lo que importa en el hip-hop es el vocabulario que tenés. [...] Antes de rapear ya escribía. Pero ahora escribo, escribo como loco. Y hago bases, bases que son instrumentales nomás. Sin letra. Me la paso escribiendo ahora", (Kira).

"La exposición a edad temprana los va cambiando [...] ¿Cómo no van a crecer los tipos? Todo el tiempo se quieren superar..." (Michael).

Esta transformación no es más que el proceso mismo de construcción de identidad poniéndose en palabras. Una transformación que ya se sabe lenta, y, más que nada, natural y nunca acabada. Ningún rapero habló de su crecimiento en términos negativos, como si se tratara de exigencias externas insoportables: la exigencia es tanto externa como interna, y el crecimiento se describe lleno de goce y de aprendizaje.

"Como cualquier instrumento: vos aprendés a tocar, empezás a aprender a rimar. Y después vas encontrando tu propio tiempo, tu propio estilo, que es muy distinto al estilo que tiene él. Es algo muy personal, como cualquier músico. Es un desafío. Nunca termina el desafío. Nunca termina", (Nacho).

Otra característica esencial de los capitales culturales generados en torno al rap que no puede dejar de tenerse en cuenta, es que, a diferencia de otros estilos, el género tiene la particularidad y la flexibilidad de poder ser generado con bajísimos costos. Para empezar, un rapero puede o no tener una banda en vivo con instrumentos. Puede o no haber un DJ, ya que siempre está la opción, más económica y directa, de tener la pista pre-grabada en un CD. Esta pista, a su vez, puede componerse en un estudio profesional, o en cualquier

computadora que tenga instalado el programa adecuado. La escena más extrema: un dúo en el que uno rapea sobre la base de *beatbox* que hace su compañero. Lo único que necesitan es estar lo suficientemente cerca como para escucharse mutuamente. Esta particularidad es lo que pone al alcance de todos las posibilidades de grabar sus propios temas, facilitando el crecimiento de sus capitales culturales.

La creación de canciones propias se traduce en un incremento del capital, que puede o no materializarse en un disco. El tema, la rima e incluso la palabra pasan a tener dueño propio: la distribución del capital cultural puesta en escena. Quien se quede sin palabras deberá leer más.

2.5.6. El rap como un campo abierto

"Podemos hacer lo que nosotros queramos"⁹

La cualidad más sobresaliente que caracteriza al rap, en términos estrictamente musicales, es que no se trata de un género cerrado con esquemas formales, instrumentales o armónicos determinados, sino que su mismo origen y su historia están emparentados con la noción de *intertextualidad*, más precisamente con la *cita musical* y con la mezcla de distintos estilos musicales. A su vez, en lo que respecta a las letras, si bien hay temáticas más recurrentes (el barrio, la noche, lo social), no existe un límite fuera del cual la música deje de considerarse como rap, de lo que se deduce que se trata de un *campo* absolutamente abierto, tanto en su contenido poético/textual como musical.

Sin dudas, esta condición les permite a los raperos una infinita libertad, libertad que se transforma en otro de los factores centrales que hacen del movimiento algo tan atractivo para los jóvenes. Y más interesante aún es observar qué sucede cuando la apertura musical se traduce en una apertura hacia otros mundos posibles, más allá de los géneros musicales: "Igual nosotros no tenemos drama: terminamos de tocar y nos venimos para acá, y terminamos en medio de los ranchos bailando cumbia. En eso, gracias a dios, somos muy abiertos a la música: podemos decir que nos gusta de todo" (Nacho, comunicación personal, Julio 2011).

⁹ Juando, comunicación personal, julio 2011.

El rap como un campo abierto implica un ámbito también abierto, con nuevos lazos, en una dinámica donde rapear termina siendo, nada más y nada menos, una forma de comunicarse con los otros. Nacho decía: "Igual nosotros no tenemos drama: terminamos de tocar y nos venimos para acá, y terminamos en medio de los ranchos bailando cumbia".

3. Conclusiones

Las identidades personales se construyen en un diálogo con las identidades colectivas que vinculan a los sujetos entre sí, más allá de sus características particulares o locales. En tanto fenómeno mundial, globalizado, capaz de adaptarse a diferentes contextos sociales, el hip-hop proporciona un marco de producción simbólica absolutamente atractivo para los jóvenes: propone un patrón de vestimenta, de conductas e incluso de gestos y movimientos, una música y una estética determinada, todo empapado de calle, noche y rondas de amigos. Si bien el proceso es similar al de muchos otros *campos* juveniles relacionados al mercado de bienes culturales, el hip-hop presenta una serie de particularidades que lo diferencian del resto y que favorecen especialmente su apropiación por parte de la población juvenil. Ante la pregunta inicial de cuáles eran estas particularidades, y cuáles las razones que hacían del rap un género tan atractivo y tan influyente en la vida de los jóvenes, surgieron en el desarrollo del trabajo una serie de puntos que podrían resumirse de la siguiente manera:

- **El rap ofrece un medio de expresión.** Quizás sea éste uno de los puntos centrales: antes que nada, el joven recurre al rap para decir algo que de otra manera, o en otros espacios, por las razones que sean, no puede decir.
- **El rap se aprende con amigos y en la calle.** El contexto no-institucionalizado en donde surgen los raperos abre un interés especial para el joven. Se trata de formar parte de un grupo diferente a los que proponen la familia o la escuela, un lugar donde verse reflejado, aceptado y, posteriormente, respetado.
- **El rap se puede producir con mínimos costos.** La actividad no implica demasiados gastos, poniéndose al alcance de todos, sea cual sea su situación económica.
- **El rap es un género flexible y abierto.** En contraste con otros géneros juveniles que basan su caracterización en la oposición o diferenciación exclusiva con respecto a otras músicas, el rap es desde sus orígenes una música que se basa en la cita y en la mixtura de

géneros, generando así una apertura musical que se traduce en una apertura hacia otros mundos posibles.

-El rap es una vía de acceso al respeto. Las batallas, la constancia y la permanencia en el ambiente garantizan un "respeto", que no es más que la representación simbólica de la aprobación que se busca en el "otro" en todo proceso de construcción de identidad. El respeto es central para ser alguien, y a su vez nunca es universal sino local: se apunta a ser respetado dentro de los límites que el rapero considere de importancia (la cuadra, el barrio o la ciudad).

- El rap genera nuevos capitales. Desde el interés por la lectura a partir del deseo de mejorar el vocabulario, hasta el desafío constante de las batallas, pasando por el autoestima, el posicionamiento frente a los otros y la actitud, la dinámica misma del ambiente hiphopero involucra al sujeto en un universo lleno de desafíos y de búsquedas.

- El rap es una forma de vida. Incorporado a todas las facetas de la cotidianeidad, el rap se manifiesta de diversas maneras, absolutamente diferenciado de lo que se entiende por hobby, desvinculado del trabajo y opuesto a la idea de moda.

- El rap es una forma de extender la juventud. La noción de juventud se ve modificada en el contexto de la old school/new school, al tiempo que se piensa al rap como una actividad ligada a la juventud temprana, y opuesta a ciertas responsabilidades adultas, como ser la constitución de una familia.

Como se ha visto en el desarrollo del trabajo, todos estos puntos están íntimamente ligados al proceso de construcción de identidad de los sujetos, de lo que se deriva que la práctica del rap es para los jóvenes una actividad que favorece positivamente este proceso, en tanto y en cuanto brinda herramientas de crecimiento personal, instancias de aprendizaje y de constitución de la personalidad, a la vez que implica la afiliación y la pertenencia para/con un grupo, una variedad de prácticas y costumbres que van desde la música hasta la vestimenta, un circuito y un ámbito de movimiento determinados que dan sentido y coherencia al día a día, entre otras cosas.

La tensión que surge de la construcción de identidad local a partir de patrones extranjeros es, por un lado y como ya se ha dicho, inevitable, ya que no puede dejar de insertarse en el espíritu globalizado de la época, con Internet y los medios de comunicación en el centro de la escena. Por otro lado, y ya ubicados en este aquí y ahora, es fundamental

poder observar que esta tensión parece no obstruir procesos verdaderamente valiosos para la población juvenil, más allá de su origen extranjero, o del mercado que se haya construido en torno al movimiento hip-hop.

Es en este punto donde surgen una serie de preguntas ineludibles que vale la pena poner en cuestión: ¿es menos válida la construcción de una identidad local en base a patrones extranjeros, teniendo en cuenta todo lo que habilita y proporciona al sujeto dicha construcción, en términos simbólicos? Si toda identidad se construye a partir de un deseo de ser parte de algo más amplio, y si la escena diaria actual está invadida por los medios de comunicación masivos, ¿de dónde podrían los jóvenes tomar sus modelos, sino es de lo que traen esos medios de comunicación? Y si fuera cierto que esta forma de apropiación de modelos extranjeros no es más que otra representación de la colonización cultural a la que se ve sometido nuestro país, ¿deja de ser cierto por ello que brinda herramientas centrales en la vida de los jóvenes que lo practican, y que esas herramientas pueden usarse para criticar, describir e intentar transformar *esta* realidad local?, ¿deja de ser cierto por ello que el sujeto se forma, se enriquece y se fortalece en, por y para *este* contexto?

Sin dudas, la respuesta está a la vista: está en la voz de los intérpretes que la cantan sin saber cantar, que la gritan sin pudor, a toda velocidad, buscando la rima perfecta que derribe al contrincante que dude del poder de la cultura.

Y que el público decida quién es quién.

Alejandro Bluhn estudió composición y piano en la Universidad Nacional de Rosario. Se formó también como clown, actor y docente de música para niños y adolescentes. Durante casi dos años viajó por Latinoamérica con el proyecto La Rodante-Arte Itinerante, recorriendo Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y Cuba con espectáculos y talleres de música argentina, articulando con diversas universidades, instituciones culturales y organizaciones internacionales como el FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical). Paralelamente, forma parte de diversas agrupaciones de música popular, arreglando e interpretando tango, rock, swing, folclore argentino y latinoamericano, salsa, etc. Desde hace varios años, trabaja con jóvenes de distintos barrios de Rosario como docente de música en proyectos estatales de inclusión social. Del cruce de esa experiencia barrial con su formación académica, surge el trabajo “Representando, Rap e identidad en jóvenes raperos de la ciudad de Rosario”.

El canto comunitario y la identidad colectiva. El caso de los inmigrantes valdenses en el Río de la Plata

Fabricia Daniela Malán Carrera

Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, SODRE

Resumen

En este estudio se aborda la temática referente a una práctica musical que forma parte de la construcción de identidad colectiva de un grupo religioso surgido en Francia antes de la Reforma Protestante. A través de los siglos, este grupo denominado 'valdense' ha mantenido el canto comunitario y coral contribuyendo a la construcción de la memoria, a mantener presentes los principios ético-religiosos y el sentido de pertenencia grupal en la diáspora. Los valdenses constituyen uno de los pocos grupos que sobrevivieron a las persecuciones religiosas durante siglos en el continente europeo, refugiados en los Valles piamonteses particularmente. Cuando obtienen los derechos civiles y políticos en 1848, emigran algunos en grupo hacia el Río de la Plata. En este artículo se pretende señalar cómo la expresión musical-grupal -particularmente vocal-, es parte del mecanismo de transmisión de la fe más allá del repertorio, de los músicos, de los instrumentos, del tiempo y del espacio geográfico.

Palabras clave: identidad colectiva, canto comunitario, canto coral, inmigrantes, música religiosa.

Community Singing and Collective Identity. The Case of Waldensians Immigrants in the River Plate Area

Abstract

This study is about a musical practice that is understood as part of the construction of the collective identity of a religious group that emerged in France before the Protestant Reformation. Over the centuries this group - called 'The Waldensians' - has maintained choral and community singing and this has contributed to the construction of memory, keeping in mind the ethical and religious principles and group identity in the Diaspora. The Waldensians are one of the few groups that have survived religious persecution over the centuries in Europe, mainly in the Piedmont valleys. When they obtained civil and political rights in 1848, some of the groups migrated to the River Plate area. This article aims to point out how the communal musical expression -particularly the vocal expression- is part of the transmission of faith, beyond the repertoire, musicians, instruments, time and geographical space.

Keywords: collective identity, community singing, choral singing, immigrants, religious music.

Introducción

En el Río de la Plata, los grupos de inmigrantes han sido objeto de estudio de la antropología, la historia, la sociología pero escasamente se ha prestado atención a sus correspondientes expresiones musicales a través de los estudios musicológicos. En Uruguay específicamente, se han realizado investigaciones sobre la inmigración en general pero se han estudiado pocos casos particulares, como lo es el ejemplo que se planteará aquí. En lo que respecta a lo estrictamente musical, los estudios considerados refieren al colectivo afro (Gustavo Goldman¹⁰, Luis Ferreira¹¹ y otros), los compositores académicos italianos (Julio César Huertas¹²) y las ‘Raíces ibéricas de la música popular uruguaya’ (Marita Fornaro).¹³ Sólo en el primer caso se hace referencia específicamente al colectivo, sus características como tal y su acervo musical. En Argentina, se identificaron más estudios, ejemplos como el de Omar Corrado con los inmigrantes piamonteses en Santa Fe,¹⁴ Norberto Pablo Cirio con el caso de la colectividad gallega o la música afroargentina,¹⁵ Delia E. Santana de Kiguel con el ‘Aporte de las colectividades extranjeras en la cultura nacional’,¹⁶ Fátima Musri con la familia Colecchia en San Juan,¹⁷ Diego Bosquet con la música de la comunidad eslovena en Mendoza,¹⁸ María Antonieta Sacchi de Ceriotto con los músicos españoles inmigrantes en Mendoza,¹⁹ entre otros. Todos ellos básicamente relacionados con los músicos o el acervo musical del grupo (en el estudio del corpus de canciones, la

¹⁰ Gustavo Goldman: *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo* (Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2003 [1997]).

¹¹ Luis Ferreira: *Los tambores del candombe* (Montevideo: Colihue-Sepé Ed., 1997).

¹² Julio César Huertas: *Raíces italianas en la música del Uruguay. Vol 1* (Montevideo: MEC, Archivo General de la Nación, Centro de Difusión del Libro, 2003).

¹³ Marita Fornaro: “Los cantos inmigrantes se mezclaron. La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes”, *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música. Revista Antropología* N° 15 - 16 (1999), pp. 139 – 170.

¹⁴ Omar Corrado: “Cantos de la inmigración piamontesa en el Centro-Oeste santafesino”, *L’Arvista dl’Academia, IX* (1999), pp. 38-62.

¹⁵ Norberto Pablo Cirio: “La investigación de las músicas de las colectividades en Argentina. Su aporte al estudio de los procesos migratorios. El caso de la colectividad gallega”, *Entremúsicas. Música, investigación y docencia*. Disponible en <http://entremusicas.com/investigacion/2010/09/04/la-investigacion-de-la-musica-de-las-colectividades-en-argentina>.

¹⁶¹⁶ Delia Elena Santana de Kiguel: “Aporte de las colectividades extranjeras en la cultura nacional. La música”, *Música e investigación* 3 (1998) pp.123-136.

¹⁷ Fátima Musri: *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan 1880 – 1910*, (San Juan: Facultad de Filosofía Humanidades y Artes, 2004).

¹⁸ Diego Bosquet: “Mujeres cantoras de Malargüe: tradición en peligro”. X Congreso Latinoamericano de folklore del MERCOSUR y XIV Jornadas Nacionales de Folklore; I.U.N.A. (Buenos Aires, 2004).

¹⁹ María Antonieta Sacchi de Ceriotto: *La tradición musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX. Música de Mendoza* (Mendoza: EDIUNC, 2007).

expresión musical instrumental, los instrumentos musicales utilizados) y/o los aportes a la cultura local.

El caso del grupo que se hará referencia en este artículo, corresponde a un colectivo religioso protestante que nace en Francia como un movimiento que se manifiesta contrario a algunas formas impuestas desde el catolicismo y posteriormente se transforma en iglesia. En su primera etapa, anterior a la Reforma protestante, permanece en la clandestinidad catalogado de grupo 'hereje', movilizándose básicamente en los valles piamonteses y los alrededores. Con la declaración del Edicto de Emancipación del Rey Carlos Alberto de Saboya (1848) logran obtener los derechos civiles y políticos y es a partir de allí que se organiza el primer contingente de emigrantes al Río de la Plata. La memoria histórica y colectiva contribuyó a mantener las prácticas culturales vivas y conservar el lazo de unión entre la 'iglesia madre' y las colonias en el Río de la Plata.

En cuanto a los estudios sobre identidad colectiva y los procesos migratorios en el Río de la Plata, en el ámbito musicológico existen pocos casos sobre italianos y menos aún sobre colectivos religiosos que no pertenezcan al catolicismo. Sí se ha podido contar con un vasto material histórico y musicológico sobre la música protestante y específicamente sobre el repertorio valdense en Italia y repertorio popular y tradicional del Piamonte, que involucra las prácticas de este grupo. En este trabajo se pretende exponer a partir de la consulta y análisis de diferentes fuentes entre las que se encuentran los documentos relativos a la actividad religiosa (actas, boletines, informes), entrevistas, publicaciones periódicas, bibliografía específica referente a lo musical y general de la historia del grupo en Europa y de las colonias en el Río de la Plata, la permanencia a través de los siglos, de una práctica que sostiene una creencia religiosa y los principios ideológicos (aquellos que surgieron con el movimiento y fueron reafirmados por la Reforma). Esta práctica es el canto comunitario, que además de una vía de expresión y vivencia de la fe, ha contribuido a la construcción de la memoria y la identidad colectiva en la diáspora pero también ha sido una forma de socialización y de vinculación de la comunidad valdense con el medio circundante. Este trabajo presenta una síntesis de mi investigación sobre la permanencia del canto comunitario en la historia del grupo en cuestión.

La música en los inicios del movimiento

Los valdenses comenzaron siendo un movimiento denominado “Los pobres de Lyon”, surgido alrededor del 1170 en Lyon, Francia. Un mercader llamado Pedro Valdo decide traducir trozos de la Biblia a la lengua vernácula manifestando su disconformidad con el uso exclusivo de ésta por parte de los religiosos y, a partir de allí, comienza un trabajo itinerante de prédica del evangelio. Junto a los husitas, cátaros, patarinos, hugonotes, entre otros, fueron considerados ‘herejes’ por la Iglesia católica apostólica romana y perseguidos durante siglos (la mayoría de ellos exterminados). Posteriormente se adhieren a la Reforma (en el 1500).

Existen algunas hipótesis sobre la práctica musical de estos movimientos religiosos (en particular, sobre los valdenses) en la época anterior a la Reforma que se encuentran plasmadas en algunos textos consultados: : *Historia breve e vera de gl’ affari de i Valdesi delle Valli* de Girolamo Miolo, escrita a fines del 1500, publicada en 1899 a cura de Jean Jalla bajo el nombre de *La più antica storia dei Valdesi* y reimpresa en 1971 por La Claudiana a cura de Eneas Balma; *L’Histoire ecclésiastique des Eglises Réformées recueillies en quelques valees de Piedmont et circonvoisines, autrefois appelées Églises Vaudoises commençant des l’an 1160 de notre Seigneur, et finissant en l’ an 1643* de Pierre Gilles, editada en Ginebra en 1644; *Memorie storiche dell’ introduzione dell’ heresie nelle Valli di Lucerna, Marchesato di Saluzzo, et altre di Piemonte* de Marco Aurelio Rorengo editado en Turín en 1949. Pero en general, la documentación es escasa, en parte debido a la itinerancia de sus integrantes y la práctica basada en la transmisión oral preferentemente y otra parte debido a las persecuciones y prohibiciones. Cuando se adhieren a la Reforma de Calvino y Lutero afirman y oficializan algunas de sus prácticas comunitarias, adquieren nuevas, toman elementos de las tradiciones musicales germanas y suizas y, a partir de allí, sí se puede encontrar una vasta documentación que atestigua la vida musical de este grupo.

En esta primera etapa (anterior a la Reforma y principio de ella) este grupo religioso, toma expresiones musicales y repertorio básicamente de los franciscanos en su forma cantada y popular religiosa pero no litúrgica, así como también en su uso educativo religioso, y del movimiento Husita²⁰ en el caso particular de los textos. Basándonos en los manuscritos y documentos que han sobrevivido a los siglos de persecución, no podemos

²⁰ Bohemia, siglo XV.

establecer un repertorio puramente valdense, pero sí se puede precisar que existieron poemas elaborados en versos en forma estrófica como los himnos –utilizados sobre todo para favorecer la memoria oral- y algunas sugerencias musicales para determinados textos: “como cantilena” o “como lauda”.²¹

Desde su expulsión de Lyon en 1182 hasta 1848 los valdenses fueron perseguidos y se mantuvieron ocultos en los Alpes, entre Francia e Italia, la zona del Piamonte, en los denominados ‘Valles valdenses’. Su práctica continúa aunque con reserva dada la situación de persecución. Existen testimonios que fueron transmitidos oralmente y luego fueron plasmados en la escritura que prueban la utilización del canto y la música en reuniones familiares y en momentos especiales no litúrgicos, por ejemplo antes de una batalla, cuando regresan de un conflicto, cuando son llevados a la hoguera,²² cuando parten al exilio o cuando regresan a sus hogares; y en reuniones de culto en menor medida. Un ejemplo de ello es la utilización del salmo 68 entonado el 2 de mayo de 1689 por el grupo de valdenses que resistía a las tropas enemigas en la Balziglia.²³

Los cambios en la Reforma

En 1532, cuando el grupo religioso se adhiere a la Reforma Protestante, reafirma sus prácticas comunitarias y adopta otras. Este movimiento, encabezado por Martín Lutero (1483-1546), Juan Calvino (1509-1564) y Ulrico Zwinglio (1484-1531), expresa y concreta el deseo de cambio en cuanto al concepto de participación de los fieles en la vida de la iglesia y particularmente en la vida musical.

La introducción del canto comunitario en los cultos de las iglesias de la Reforma constituyó un proceso paulatino y con características muy peculiares en cada una de las orientaciones (luterana, calvinista). Estos cambios formaron parte de la ideología político-

²¹ Gianni Long y Ferruccio Corsani: *Cantar Salmi a Dio... I valdesi dal Psautier ginevrino agli innari del evangelismo italiano* (Torino: Claudiana, 2002), pp. 7-8.

²² Augusto Armand Hugon: “Chant et musique chez les Vaudois du Piémont”, *Bolletino della Società di Studi Valdesi*, Anno LXXI. N° 91 (1950), pp. 46-62; Long-Corsani: *Cantar Salmi*, p. 9.

²³ Cuando los valdenses regresan del exilio (1689) aun no pueden ocupar su lugar en los Valles, deberán enfrentar primero al ejército francés. Unos 300 hombres se prepararon sobre una aldea al norte del Valle de Masello para resistir contra el enemigo. “En el silencio que precede al alba los valdenses celebran su último culto y el canto que se difunde en el amplio valle no tiene nada de litúrgico, sino que es el martilleante ritmo del salmo 68 con música del compositor reformado Goudimel que forma parte en la colección de los himnos reformados ‘Que Dios se muestre y en un relámpago veremos diluirse las filas del enemigo, como niebla al viento’. Es la última profesión de fe de la trinchera reformada en Italia antes del ataque” Giorgio Tourn: *Los valdenses. Tomo II*. Traducidos por Marcelo Dalmás. (Colonia Valdense: Ediciones Iglesia Valdense, 1983) p. 237.

religiosa adoptada por los reformadores. Lo más importante de destacar de estos cambios en lo que respecta a lo musical, es la traducción de himnos y cantos del latín a las lenguas vernáculas, la participación de los fieles en el ámbito de la liturgia con el canto de los salmos entonados por la comunidad toda -por ejemplo-, la recopilación y confección de himnarios para su uso en la liturgia y reuniones familiares, la utilización del canto a más de una voz, como es el caso de la práctica de los corales en las iglesias luteranas.²⁴

En cuanto a la recopilación de himnos y cantos, y creación y edición de himnarios, quien se destacó en esto fue Calvino traduciendo los textos al francés y posteriormente en lenguas de diferentes países, particularmente donde se estaba expandiendo el protestantismo. Las formas musicales correspondían a antiguas melodías populares, accesibles para el canto del pueblo y con un uso educativo religioso. El Salterio Ginebrino - más conocido como Salterio hugonote-,²⁵ fue la obra musical por excelencia de la Reforma. Las primeras recopilaciones comenzaron a aparecer en 1541²⁶ con salmos traducidos y musicalizados por algunos poetas y músicos del ambiente de Calvino y su edición completa salió a la luz en 1562 bajo el título *Les Pseaumes mis en rime François par Clément Marot & Theodore de Beze* reuniendo un corpus de 150 salmos musicalizados y escritos en lengua francesa. Es el músico Claude Goudimel (Francia 1514 ca-1572) quien se destacará en las armonizaciones a cuatro voces. Se enfatiza esta obra en particular porque fue sorprendente por su popularidad, difusión y traducción en diferentes lenguas y especialmente utilizada por el colectivo valdense.

En la Asamblea General del septiembre de 1532 (momento conocido como: Sínodo de Chanforan), este colectivo reconoce oficialmente la adhesión a la Reforma protestante, y el acto adquiere consecuencias inmediatas entre las que se encuentran los reglamentos, la liturgia y por ende lo que concierne al canto y la música en general. Así es que a partir de ese hecho se adoptó progresivamente el uso del Salterio Ginebrino y a pesar de que se realizaron traducciones al italiano, los valdenses cantaban la versión en francés.²⁷ En los

²⁴ Antoni Rossel: “Los salmos protestantes bearneses: una estrategia religiosa, lingüística y política”, *Revista Goldberg, Revista de Música Antigua* N°33 (2005), pp. 44 a 53; Nicola Sfredda: *La Musica nelle chiese della Riforma* (Torino: Claudiana, 2010), pp. 18-24, 80-84; Margherita Fürst-Wulle: *El canto della chiesa cristiana nella evoluzione della musica occidentale* (Torino: Claudiana, 1970), pp. 169,182, 203-204.

²⁵ ‘Hugonotes’ es el término designado antiguamente a los protestantes franceses seguidores de la doctrina calvinista.

²⁶ Fürst-Wulle: *El canto nelle chiese*, p. 173.

²⁷ Armand Ugon: *Chant et musique*, pp. 50-51.

archivos de la Iglesia en el Río de la Plata y en archivos personales se identificaron ejemplares del Salterio o Psautier de diferentes ediciones (desde 1784) utilizados hasta principios del siglo XX, traídos por los inmigrantes.

Los valdenses comienzan a utilizar los himnarios y continúan con sus prácticas comunitarias referidas a la participación de los fieles en el canto. A pesar de las diferencias existentes entre las doctrinas de Calvino y Lutero y sus posturas con respecto a la música en la vida religiosa institucional y fuera de ella, el colectivo religioso toma elementos de ambas líneas y los mantiene hasta el día de hoy en muchos casos, tanto en las comunidades italianas como en las comunidades del Río de la Plata. Se destacan entre ellos el canto comunitario en el ámbito de la iglesia, el canto en el seno familiar, el canto entonado a cuatro voces.

Silenciados en su propia tierra

Desde 1700 los valdenses se constituyeron en un ‘ghetto alpino’, segregado y confinado en la zona montañosa, autosuficiente y marginado de la vida social.²⁸ La segregación fue también clara con respecto a las prácticas musicales del grupo. Entre los documentos que atestiguan esto se encuentra el Acta del Comune di Pinerolo, de febrero de 1827 enviada a los dirigentes de la Iglesia Valdense donde establecía arbitrariamente un cambio de horario del ‘culto protestante’ en la localidad de Rorà, debido a que el ‘canto fuerte’ de los valdenses impedía la normal celebración de la misa dominical católica.²⁹ Esta no fue la única resolución de la iglesia oficial para con los valdenses y sin embargo esto no impidió que se continuara con la práctica. A pesar de estos avatares, la iglesia estuvo permanentemente preocupada por la transmisión del canto, del ‘buen canto’ y del perfeccionamiento, según se encuentra plasmado en las Actas de Asambleas Sinodales³⁰ de los años 1707, 1851, 1864, entre otras.

La constitución como ghetto fue clave para la construcción identitaria del grupo. Los espacios de aislamiento reforzaron las pertenencias comunes y los procesos de

²⁸ Tourn: Los valdenses. Tomo III, p. 251.

²⁹ Acta número 227 del Comune de Pinerolo, febrero de 1827.

³⁰ La Asamblea Sinodal o Sínodo es la máxima autoridad en materia doctrinaria, legislativa, jurisdiccional y de gobierno de la Iglesia Evangélica Valdense.

alteridad.³¹ Los valdenses no sólo reafirmaron su identidad confesional sino también su pasado trágico común, sus prácticas culturales, su forma de resolver los avatares y la adversidad. En los ámbitos litúrgicos y fuera de ellos, el colectivo religioso ha conservado hasta el día de hoy algunas de esas formas de expresión, himnos y cánticos no sólo en su centro de origen sino también en los lugares donde emigraron.

Los inmigrantes

En 1856 llegaron al Río de la Plata los primeros contingentes de valdenses piamonteses movilizadas por una búsqueda de nuevas perspectivas de trabajo y mejor calidad de vida. Este grupo tiene un motivo que los nuclea y es la vivencia de la fe. En la actualidad los dos centros de mayor concentración de las comunidades valdenses en el mundo se ubican en Italia y el Río de La Plata (Argentina y Uruguay) existiendo algunos grupos diseminados en América del Norte (Carolina del Norte), Suiza y Alemania.

Los primeros contingentes, organizados, se mantuvieron unidos viviendo en comunidad desde 1857 que llegaron a la República Oriental del Uruguay (Rocha, Colonia, Soriano y Rio Negro-Paysandú). Por otra parte, en la República Argentina se funda la primera colonia valdense en San Carlos, Santa Fe, Argentina en 1860 y desde allí, la dispersión se realizó hacia Entre Ríos (San Gustavo) y al sur de Buenos Aires-La Pampa.

La iglesia fue la entidad que sirvió de ayuda al impacto del inmigrante en el nuevo medio, en la nueva sociedad, consolidando vínculos grupales y sentimiento de pertenencia, tratando de mantener los rasgos culturales identificatorios. Esto colaboró con un proceso lento de adaptación a la realidad del medio. Y aunque los contingentes de valdenses provenían de diferentes lugares de los Valles, el propósito indicado por los propios dirigentes de la Iglesia italiana era mantener unida la comunidad religiosa y crear en todo caso, nuevos grupos que participaran de la vida y las actividades habituales entre ellos.

“Las autoridades eclesiásticas, siempre preocupadas por los efectos negativos, que desde el punto de vista religioso, conllevaba la dispersión de los colonos, procuró dirigir el proceso consolidando los grupos. La originalidad del proceso estribó en que esa tendencia expansiva no culminó, como en otros casos, en una diseminación y en la inevitable pérdida de los elementos culturales identificatorios. Por el contrario, bajo la dirección de la Iglesia –que incluso, como institución o a través de los pastores, invertía en la compra de terrenos en los nuevos asentamientos- se fueron

³¹ Javier Marcos Arévalo: “Tradición, Patrimonio e Identidad”, *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 60 N° 3 (2004), pp. 933-934.

constituyendo núcleos homogéneos, especies de “satélites” de la colonia madre, que rápidamente consolidaron sus estructuras internas y repitieron el proceso originario.”³²

La comunidad religiosa en el Río de la Plata ha sido muy cuidadosa de mantener presente su memoria histórica y colectiva así como su identidad cultural y comunitaria, transmisión hecha en forma oral y escrita. La expresión musical con especial énfasis en el canto hace en gran medida a la identidad del colectivo valdense siendo una parte importante en esa transmisión. A través del canto comunitario los integrantes han reconocido la fortaleza grupal y se han proyectado y dado a conocer como comunidad en el medio social incidiendo en la expresión cultural local y/o regional y se han retroalimentado de ella. Desde la llegada de los primeros valdenses, la expresión musical comunitaria se mantiene prácticamente igual. En los ámbitos estructurados de la iglesia el canto se mantiene en la liturgia dominical, en las reuniones femeninas, en las actividades que imparten la enseñanza religiosa a los niños y niñas y en algunos casos también se continúan en el catecismo para adolescentes. En ámbitos no estructurados se encuentra la práctica en los campamentos de diferentes franjas etarias, en estudios bíblicos (reuniones de estudio en casas de familias), en picnics, en encuentros con otras denominaciones religiosas, en fiestas históricas valdenses como el 17 de febrero recordando la promulgación del Edicto de Emancipación, en la fiesta de la cosecha o de ‘gratitud’ que se realiza en marzo de cada año, en la fiesta de la Fraternidad Valdense el 15 de agosto (feriado implantado obligatoriamente en Italia por los católicos como el día de la Virgen y que los valdenses, al no poder trabajar, la adaptaron como día de festejo de la congregación y de recuerdo del regreso del exilio en Suiza a los Valles). También forman parte de estos ámbitos no estructurados las actividades corales. Dependiendo del tipo de comunidad, y si están ubicadas en un ámbito rural o urbano, estas actividades perdurarán en mayor o menor medida en las comunidades valdenses del Río de la Plata.

La educación musical de los valdenses en el Río de la Plata

La transmisión de la fe y del sentido de comunión a través de la música en las comunidades, estaba a cargo en una primera etapa de quienes tenían las nociones básicas y estudio de la música, dándose la práctica natural en los ambientes familiares y también en

³² Roger Geymonat: *El templo y la escuela. Los valdenses en el Río de la Plata* (Montevideo: Planeta, 2008), p. 150.

las reuniones o actividades organizadas desde la iglesia. Muchos de los entrevistados para este estudio, han resaltado la importancia dada a la educación musical desde pequeños en el ambiente familiar y también en los espacios institucionales religiosos y escolares para el desarrollo del oído. En muchos casos era común cantar a más de una voz en las reuniones familiares, acompañados de un armonio, acordeón o armónica, que fueron los instrumentos utilizados en primera instancia.

A través de las entrevistas realizadas a diferentes integrantes de la comunidad valdense, se constató que en algunos grupos, las primeras escuelas de las colonias contaban con maestras valdenses que tenían un repertorio vocal religioso y popular que se transmitía oralmente. También existió -como sucedió en el ámbito europeo- la preocupación por el aprendizaje de nuevos cantos y la formación de directores corales o músicos que pudieran ‘aportar sus dones’ y trabajar en la iglesia. Esta constante en el colectivo se demuestra en diversas actas de comunidades o de Asambleas Sinodales del Río de la Plata. En el caso de la transmisión formal impartida desde la propia institución se llevó a cabo a través de centros de enseñanza musical, como lo fue Escuela de Música Eduardo Carámbula en Buenos Aires a través de los cursos curriculares y los cursos a distancia con otras comunidades que no estaban ubicadas en la capital argentina.

En el año 1947 se radicó en Buenos Aires el músico y director de coro y orquesta uruguayo, Eduardo Carámbula, quien fue contratado por la Facultad Evangélica de Teología como docente de música, organista y encargado de la organización y dirección del coro. Con Carámbula se estableció el estudio de teoría y solfeo obligatorio para los estudiantes de teología. Posteriormente, con el músico y director de coros metodista Pablo Sosa, sucesor de Carámbula, se continúa con el estudio y se agrega una instancia de cursos nocturnos. Éstos serán los antecesores de la creación de la Escuela de Música Eduardo Carámbula en el año 1962. En un comienzo se planteó la carrera de Música Religiosa, dirigida y pensada para la formación de músicos de iglesia pero no tuvo la importancia con la que se había pensado. Las iglesias no tenían fondos para solventar sueldos a un profesional de la música que trabajara exclusivamente para ello.

En el año 1975 asume como director de la Escuela de Música, el pastor Delmo Rostán y se comienzan a realizar actividades de capacitación no sólo para los estudiantes o usuarios de la Facultad de Teología sino también para el público en general, para la

comunidad de Flores, Capital Federal. Debido a la preocupación constante de la iglesia por el aprendizaje, continuidad y renovación del canto, la Escuela también llevó a cabo talleres y programas de capacitación a distancia en Argentina y Uruguay donde se enseñaba teoría musical, canto, dirección coral, guitarra, teclado y flauta dulce. Varios de estos cursos estuvieron dirigidos no sólo a miembros de la iglesia sino a público en general.

En el caso del Programa Intensivo de Capacitación Musical en la década del '90, los cursos diversificados se llevaron a cabo en tres lugares: en las comunidades de La Pampa y Entre Ríos, Argentina y en las comunidades de Colonia, Uruguay. Sólo en este último se llegó a finalizar con los tres niveles que estaba proyectados.

Por otra parte, desde la propia Escuela de Música se logró la confección de himnarios y cancioneros para la utilización en las comunidades y se editaban a través del departamento de publicaciones del Instituto de Estudios Teológicos. La preocupación constante de este grupo religioso por la renovación y actualización de las canciones a la época y al lugar donde se vive llevó a que se editara el 'Cancionero Abierto' en seis volúmenes desde 1974 hasta 1990, algunos de ellos confeccionados a partir de un concurso organizado por el Departamento de Publicaciones. En el Acto 36 del Acta Sinodal Rioplatense de 1973, consultada en el Biblioteca, Archivo y Museo Valdense se expresa:

“El Sínodo, considerando: a) el valor de la música y el canto como un medio de expresión y de comunicación de la fe evangélica; b) constatando que la música y el canto para que sean auténticos, espontáneos y que puedan favorecer la comunicación del Evangelio deben estar en el marco de la cultura y de la vida del ambiente humano en el cual se quiere actuar; c) que la música y los himnos utilizados en nuestras iglesias responden mayormente a la cultura europea; d) que ha llegado el momento de promover la instrucción de la música y el canto local (folclórico, por ejemplo) para la adoración en nuestras congregaciones, de lo que ya tenemos algunas muestras; e) que para ello considera imprescindible que las comisiones responsables de esta actividad orienten a las congregaciones para lograr de las mismas una actitud favorable, resuelve solicitar a las distintas comisiones de canto un trabajo preparatorio y de introducción de la música local y lo hagan en estrecha relación con la Comisión de Música y Canto designada por el Sínodo.”

La Escuela dejó de funcionar por razones económicas en el año 1992 y a partir de allí los valdenses sólo editaron el Cancionero Abierto en versión para canto y teclado con arreglos de Homero R. Perera y algunas grabaciones instrumentales y/o vocales que se confeccionaron con el fin de servir de apoyo a las comunidades y cancioneros de circulación interna de cada comunidad.

Otra forma de expresión comunitaria: el canto a cuatro voces

A pesar de no poder establecer con precisión desde qué momento se empezó a practicar el canto a cuatro voces entre los valdenses de los Valles, sí estuvo presente en la interna de la vida familiar en los colonos llegados al Río de la Plata y esto fomentó la práctica natural y la educación del oído desde temprana edad. En el caso de la actividad coral propiamente, formará parte de la vida de las diferentes comunidades religiosas, conformándose a partir de la década de 1920 en un movimiento organizado. Esta actividad se transformó con el tiempo en parte de la misión de la propia iglesia, fue utilizada como un recurso para dar testimonio de la comunidad de fe.

La primera Fiesta de Canto, celebración donde participaban las agrupaciones corales, se llevó a cabo en la ciudad de Tarariras, departamento Colonia, Uruguay, en el año 1923. En primera instancia y por un lapso de seis años las Fiestas de Canto, organizadas por una comisión especial mandatada por la Federación de iglesias valdenses, se realizaron únicamente en Uruguay, con coros de las comunidades valdenses del departamento de Colonia al comienzo y posteriormente con la intervención de coros de la zona Este y Norte de Uruguay. A partir de 1929 se realizan Fiestas de Canto en la localidad de Colonia Iris, Provincia de Buenos Aires (Argentina), recién en la década del 60 se forman coros en Santa Fe y Entre Ríos y, en la década de 1990, se realizarán a nivel rioplatense. Por otra parte, desde 1929³³ hasta la década de 1990 se realizaron las Fiestas de Canto para niños en el distrito de Colonia.

En diversas entrevistas y artículos consultados coincidentemente se habla de la intervención de Carámbula (como director de coros) en 1947 como “un antes y un después”,³⁴ no sólo en aspectos de enseñanza musical y profesionalización, sino también de apertura a la sociedad. Carámbula forma el Coro Juan Sebastián Bach en Buenos Aires, con integrantes valdenses y de las iglesias Metodista, Bautista, Hermanos Libres, entre otras, y en Montevideo, en el año 1949 con similares características de su par en Buenos Aires. También dirigirá diferentes coros valdenses de Uruguay que participarán de la Federación de Coros del Litoral organizada desde la Asesoría Musical del Ministerio de Instrucción

³³ Según Ernesto Tron y Emilio H. Ganz: *Historia de las colonias valdenses sudamericanas. En su primer centenario (1858-1958)* (Colonia Valdense: Pastor Miguel Morel, 1958), p. 171.

³⁴ Mireille Gilles: “Un antes y un después”. *Revista Singular. Memoria Valdense*, Nº 4, Junio (1997), pp. 5, 8 y 9.

Pública y Previsión Social (a partir de 1952). Estos coros actuarán en importantes escenarios de cada uno de los países y en festivales internacionales, ampliando el espectro del ambiente valdense o ecuménico.

En el caso particular del departamento Colonia en Uruguay se registró una gran actividad coral a lo largo de la historia de las colonias valdenses y continúa siéndolo en la actualidad no sólo en el ámbito religioso sino también en otros ámbitos como lo son las instituciones privadas, instituciones públicas como centros de enseñanza y centros municipales y culturales en general. No se puede aseverar que esto sea producto propiamente del movimiento coral iniciado por los valdenses pero sí que ha incidido fuertemente en la actividad, y esto es reconocido por pobladores de la zona pertenecientes o no a la comunidad valdense.

También es significativo destacar el movimiento musical que existe a nivel de los integrantes de las comunidades valdenses. Un ejemplo de ello corresponde a los Festivales Artísticos que se realizaron en la comunidad de Colonia Cosmopolita, dpto. Colonia, en las décadas de 1960 y 1970, donde participaron agrupaciones y solistas de diferentes lugares de la zona, pertenecientes algunos a la comunidad valdense y otros no. En estos casos, los entrevistados conservan fotografías y algunos registros fonográficos que aportaron datos significativos para el estudio. Posteriormente y hasta hoy en día, han ido apareciendo pequeños conjuntos con participación de miembros de la iglesia que tienen un énfasis pronunciado en el tratamiento vocal y su repertorio no es religioso pero en muchas oportunidades se presentan en las comunidades valdenses como parte de algún festejo o reunión organizada desde la institución religiosa.

A modo de conclusión

Desde los orígenes, este grupo religioso ha exteriorizado de diferentes maneras el apego a la música y en especial a las formas cantadas, el sentimiento de comunión y la transmisión de algunos principios a través de ella. La participación de los laicos y de la congregación en el proceso litúrgico, la posibilidad de leer en la lengua vernácula y aprender los cantos e himnos, la inclusión de corales a más de una voz para ser utilizados por la comunidad y los coros, la instrucción musical desde edad temprana y la práctica en el seno familiar son algunos ejemplos.

En los inicios del movimiento valdense y en época de la Reforma se manifiesta la importancia del canto comunitario como parte de la ideología político-religiosa de este grupo. Los reformadores incluyen en sus prácticas religiosas la participación a los fieles en el canto litúrgico y el aporte de los laicos en la dirección del canto se habían perdido en diferentes reformas y algunas prácticas de la Iglesia católica (la música litúrgica se expresaba en latín y el pueblo solo tenía acceso y participación excepcionalmente). Por otra parte, comienzan a surgir las recopilaciones, confecciones y ediciones de los cantos e himnos sacros y la escritura armonizada a cuatro voces por músicos del círculo de los reformadores, que aún se mantienen en la práctica cotidiana de las comunidades valdenses.

La importancia que adjudicaron a la función educativa jugó un papel importante en la transmisión oral y musical. En los primeros años de las colonias de inmigrantes en el Río de la Plata, la práctica en las pequeñas escuelas, así como también en la familia y en los momentos de enseñanza bíblica-cristiana para los niños, la música formó parte de la transmisión espontánea. La preocupación por mantener las expresiones musicales particularmente cantadas es una constante que se ha visto plasmada en los testimonios, memorias y actas de la actividad religiosa. También tuvo su lugar de importancia el canto a cuatro voces, fomentado en un principio desde el ámbito familiar y posteriormente, con la formación de coros de las comunidades y encuentros corales diversos que se continúan en la práctica de los integrantes de la comunidad valdense.

Durante mucho tiempo fue posible para el grupo conservar las formas legadas de la tradición, en parte por el hermetismo y la vivencia en colonias únicamente de origen valdense; y aunque muchas de esas ‘formas’ se han ido transformando, aún sobreviven aquellos elementos que identifican al grupo y que lo alimentan en su concepción de comunidad.

Junto a la conciencia histórica, permanecen el canto y la expresión de la música en general. La tradición se manifiesta en la conservación del canto de himnos que provienen de la época de la Reforma y de otras tradiciones de diferente origen que sobreviven escritas en los himnarios utilizados en los cultos, estudios bíblicos, reuniones de mujeres mayores y otros encuentros; pero también es notoria la satisfacción por cantar en los diferentes encuentros juveniles, en campamentos, en talleres para el aprendizaje de nuevas canciones

incluyéndose melodías y ritmos locales y en la participación y formación de diferentes grupos vocales e instrumentales.

Los cambios, la apertura y la adaptación a la actualidad han desafiado a los valdenses a trascender las formas y continuar con prácticas que ya son parte de la identidad: el canto comunitario, grupal y el canto coral dentro y fuera de las propias congregaciones.

Fabricia Daniela Malán es Licenciada en Musicología de la Universidad de la República (UdelaR), Montevideo; realizó la Especialización en Música y Danzas tradicionales y populares latinoamericanas en el Centro de Cultura Popular, el Ciclo Preuniversitario de Introducción a la Música, opción guitarra en la Escuela Universitaria de Música, en Montevideo y el curso Escuela de Archivos para Iberoamérica en Madrid. Ha trabajado en proyectos de investigación en la UdelaR desde 1996: Archivo Jaurés Lamarque Pons, Archivo de Música Electroacústica Uruguay, Proyectos de Extensión y Actividades en el medio, Elaboración de Tesoro sobre Música en lengua castellana. Ha participado como expositora en las XV y XVII Jornadas Argentinas de Musicología, en el V Seminario: Los oficios del investigador. Homenaje a Lauro Ayestarán en su centenario, en la UdelaR. Actualmente trabaja en el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (Ministerio de Educación y Cultura), en el proyecto: La música popular en el Teatro Solís y en la Radiodifusión Nacional en tareas de programación, archivo discográfico y fonoteca histórica.

La poética del estilo medio de Britney Spears como viraje comercial hacia el mercado joven-adulto

Guido Agustín Saá

Estudiante de Licenciatura en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

A causa del inevitable influjo que la Industria Cultural ejercía a fines del siglo XX en Britney Spears, cuya carrera comenzó en 1998 con ...*Baby one more time*, su música se revelaba como homogénea y estilísticamente sólida e invariante. El disco siguiente (*Oops! I did it again*) mantuvo y aún reforzó y refinó las estrategias creativas que se presentaban como arquetípicas del estilo de la futura Princesa del Pop.

Pero entre 1999 y 2003 se abrió un abismo estilístico. Las texturas sólidas y armónicamente llenas, las regiones formales claramente marcadas y las letras amorosas se metamorfosearon en un nuevo complejo estilístico que de no ser por la continuidad tímbrica de la voz podrían pasar tranquilamente por pertenecientes a otra artista.

La meta de este trabajo será analizar, los elementos estilísticos que se encuentran entre ...*Baby one more time* e *In The Zone* estudiando diversos parámetros musicales. Además de un exhaustivo análisis que implicará lo melódico, lo armónico, lo tímbrico y lo fraseológico, se utilizará el modelo de Bourdieu de los campos artísticos para explicar el contacto entre el pop y el mundo discográfico demostrando la importancia de un estilo distintivo en el funcionamiento de la industria cultural del capitalismo tardío.

Palabras clave: Britney Spears, estilo medio, campo artístico.

The Poetics of Britney Spears' Middle Musical Style as a Shift to the Adult Musical Market

Abstract

Because of the influence exerted the Cultural Industry in the late twentieth century over Britney Spears, whose career began in 1998 with ... *Baby one more time*, the corpus of songs that made the album was revealed as stylistically homogeneous and solid. The next album (*Oops! I did it again*) maintained and even strengthened creative strategies that were presented as archetypal style of the future Princess of Pop.

But between 1999 and 2003 a stylistic gap opened. The solid and harmonically full textures, that clearly marked formal regions and love lyrics (even the image of the singer) metamorphosed into a new stylistic complex but if it wasn't for the continuity of voice timbre could pass as belonging to another artist.

The goal of this work is to analyze said hinge, the stylistic elements that are among ... *Baby One More* and *Time In The Zone* and from the decomposition and study of various musical parameters.

In addition to a methodical analysis that will involve melodic, harmonic, timbre and phraseology parameters, Bourdieu's model of artistic fields will be used to explain the influence and mutual contact between pop and world record (traders) and contextualize the importance of establishing a style in the cultural logic of late capitalism industry.

Keywords: Britney Spears, musical field, artistic field, middle style.

Introducción

La industria cultural, presente desde los comienzos del siglo XX e intensificada a lo largo de todo el siglo, es un fenómeno de características muy complejas. Para nada unívoco ni homogéneo, y restrictivo de las obras hasta cierto punto, ha sido analizado sesgada y condicionadamente por innúmeros estudiosos.

Casi todos coinciden en el espíritu uniformizante, consumista y conformista que reviste la circulación y la promoción de la música, el papel de la moda y los condicionamientos que implica la sujeción a un sistema jerárquico de producción discográfica.¹

Cierto es que la circulación actual de la música de moda es radicalmente diferente y mayor que en cualquier otra época del siglo XX. Cierto también es que los géneros predominantes actualmente son los identificables dentro de la amalgama del “pop” y que la producción hoy en día más abundante es la de referentes de dicho género y otros lindantes (electrónica y *dance*, *rhythm & blues*, *country*, *latin*, etc.).² La prueba más contundente de la homogeneidad de todos estos géneros es el constante préstamo y adopción de géneros y las invitaciones a artistas de otros géneros en la grabación de canciones.

Por ello admitimos las opiniones del Adorno de la Escuela de Frankfurt,³ escandalizado por el nuevo consumo que implicaba la música del jazz, también las de

¹ Elvin Wong chi chung: *The Working of Pop Music Culture in the Age of Digital Reproduction* (Hong Kong: HKBU, 2011).

² Adoptamos aquí para mayor comodidad las etiquetas que aplica la página de Billboard (www.billboard.com).

³ Theodor Wiesengrund Adorno: *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 1998).

Umberto Eco cuando hace su crítica de la "música gastronómica" y Rita Pavone,⁴ aun la de Slavoj Zizek y su análisis del consumo contemporáneo.⁵

Estos geniales teóricos son indiscutibles en tanto antecedentes clarividentes del análisis de la música popular. Pero lo cierto es que ante todo fenómeno musical, aun constreñido por la industria discográfica, el sexismo y el afán de ganancia, hemos de buscar la capacidad de agencia del artista, el productor y los músicos, en sus decisiones creativas. Por ello mi búsqueda se centra principalmente en considerar procesos y decisiones estilísticas de la creación musical a un nivel diacrónico.

En este trabajo asumo como punto de partida que la trayectoria de una estrella pop es una gran compilación de migraciones estilísticas que tienen como predominancia la absorción sucesiva de distintos géneros de moda. Los parámetros a estudiar serán la textura, las características melódicas (tanto como gama de alturas como que elementos sintácticos), la forma, la lírica, las progresiones y conducción armónicas y la gama de timbres utilizada. Este conjunto de parámetros forman siempre un todo conjunto interrelacionándose; por lo tanto los análisis tienen en cuenta múltiples variables a la vez.

Sobre el Estilo Temprano

A causa del inevitable influjo que la Industria Cultural ejercía a fines del siglo XX en Britney Spears, una joven e inédita cantante estadounidense cuya carrera comenzó en 1998 con *...Baby one more time*, el corpus de canciones que integraban dicho álbum se revelaba como homogéneo y estilísticamente sólido e invariante. Siguiendo los pasos de la uniformización de los productos artísticos, el disco siguiente (*Oops! I did it again*) mantuvo y aún reforzó y refinó las estrategias creativas que se presentaban como arquetípicas del estilo de la futura Princesa del Pop. Analizaremos las canciones de tempo más rápido y que contengan un uso estructural y pregnante de los instrumentos de percusión.

Al analizar las primeras tres producciones de Britney Spears salta a la vista una búsqueda estética uniforme y sencilla orientada a un público adolescente (de aproximadamente 12 a 20 años, pero que también funcionó con preadolescentes). Mediante melodías claras, instrumentación fija y armonía sólida, sus canciones más conocidas (*Oops*,

⁴ Umberto Eco: 'La canción de consumo', en *Apocalípticos e integrados*, pp. 313-334 (España: Lumen, 1965).

⁵ Slavoj Zizek: "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism", *New Left Review*, N° 225 (September-October 1997), pp. 28-29.

I did it again!, *(You drive me) crazy*, *Stronger*, *Don't go knockin' on my door* y tantas otras) revelaban un estilo homogéneo y claro y por lo tanto inconfundible. Las características del estilo de este período -“estilo temprano” son:

1. Gran densidad polifónica, producto de la utilización de diversos instrumentos de altura definida, de gran estabilidad y portadora de una textura de melodía acompañada, que sirve a los fines de la claridad métrica y articulatoria.
2. Claridad tonal causada por cadencias claras, uso de la complementariedad armónica (utilización equilibrada de la mayor cantidad de grados posibles) y articulaciones y finales melódicos armónicamente subrayados.
3. Melodías claramente tonales, sobre todo abundando las radicadas en la tonalidad menor, fuertemente apoyadas por acordes pilares; uso de un ámbito vocal relativamente amplio que cobija frases onduladas y claras. Se trata de melodías tonalmente dinámicas y rítmicamente pregnantes, con subsecciones claras.
4. Orgánico estándar y equilibrado entre los sonidos virtuales y los reales, con preponderancia de los del primer tipo; clara distinción entre una sección rítmica e idiofónica y una tónica y armónica. Predominio de las voces.
5. Rol secundario de la percusión, con un uso estandarizado de la percusión, que no se impone perceptivamente sino que se ocupa de marcar el pulso, cambiar de acuerdo a las secciones y marcar inicios de compases y motivos.
6. Claridad formal favorecida por los cambios tímbricos, el uso de progresiones distintas por cada parte (acompañadas por ostinatos idiofónicos distintivos) y la repetición de casi todas las partes expuestas.
7. Tendencia al uso de ciertos patrones sintácticos: Período en mayor medida que Oración.

Todo en la primera etapa de Britney Spears induce a la percepción distintiva de temas. Armonía, ritmo, grupos instrumentales, articulación, sintaxis se subordinan a las melodías principales produciendo un seccionamiento formal claro con miras a lo temático.

Las obras analizadas de este período fueron:



Ejemplo 1. *Baby one more time*

5

9

13

17

21

This musical score is for the song 'Crazy'. It is written in G minor (three flats) and 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, the fourth staff measures 13-16, the fifth staff measures 17-20, and the sixth staff measures 21-24. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern in the first half of each measure, followed by a quarter note and a half note, with some variations in the later measures.

Ejemplo 2. *Crazy*



Ejemplo 3. *Oops! I did it again*

Transición

La simplicidad de este estilo temprano se ve interrumpida por un viraje realizado alrededor del año 2001 que gestó los discos *Britney* e *In The Zone*, que presentaban una propuesta estilística completamente diferente, que implicó una mayor simplificación textural, una utilización más compleja del timbre y una armonía ondulante y discontinua. Entre 1999 y 2003 se abrió un abismo estilístico. Las texturas sólidas y armónicamente llenas, las regiones formales claramente marcadas y las letras amorosas (aún la imagen de la cantante) se metamorfosearon en un nuevo complejo estilístico que de no ser por la continuidad tímbrica de la voz podrían pasar por pertenecientes a otra artista.

En la producción de *Britney*, en 2001, se pueden oír nuevas propuestas musicales. Conviven en este long play canciones que pueden considerarse continuación del estilo inicial y otras que prefiguran el estilo que llamamos medio. Basta decir que como esta producción contiene obras de ambos tipos, es lógico denominarlo “de transición” y no darle el mote de estilo medio (porque además un único disco, en esa época, no implicaba una asunción estilística, como sí ocurre actualmente).

En este disco la cantante torna ligeramente su estilo claramente tonal y morfológicamente transparente a una prevalencia del ostinato, tanto en los

acompañamientos como en las melodías principales. El acompañamiento, por su parte, se va simplificando hasta hacerse mínimo en algunas canciones (si tomamos como mínimo el uso continuo de únicamente guitarra, bajo y percusión sintética). Aún siendo un híbrido con dos posturas estéticas definidas, el cambio tímbrico del total del CD es notorio: se utiliza el tematismo de timbres (riffs y melodías generados por distintos timbres sucesivos).



Ejemplo 4. *Overprotected*

Estilo Medio

Este período implica una serie de innovaciones notorias respecto al anterior:

1. Simplificación textural tendiendo a la melodía acompañada con instrumentos idiofónicos; el acompañamiento está notablemente desvinculado de la melodía a nivel escalar (suelen utilizar escalas diferentes). Aumento de complejidad y aprovechamiento del orgánico percusivo.
2. Profusión de la heterogeneidad tímbrica, la complementariedad tímbrica y la discontinuidad tímbrico-instrumental (sonidos mínimos que aparecen y desaparecen sin continuidad). Gran densidad tímbrica de los idiófonos que puede considerarse una lógica polifónica. Integración de las voces masculinas afroamericanas con el entramado percusivo (idiofonización o percusivización), con la voz y con ostinatos o bajos pedal.

3. Uso reiterativo y alusivo de sonoridades étnicas generado por el timbre: aerófonos, cordófonos e idiófonos. Uso de escalas y progresiones armónicas poco comunes, disonantes, inestables y cambiantes

4. Discontinuidad, poca densidad y ambigüedad armónicas. Discontinuidades deliberadas en los registros.

5. Uso deliberado y estructural de los ostinatos. Las melodías son vagas y se componen con diseños escalares exóticos, que además sufren algunos cambios escalares y tímbricos voluntarios (sobre todo en la combinación con otros instrumentos) y combinan alturas definidas con suspiros, susurros, jadeos y cambios dinámicos.

6. Uso de una variedad inédita de géneros ausentes en las producciones anteriores: trance, surf rock, reggae y hip hop.

Como se sostuvo antes, la lógica de toda esta batería analítica estará orientada a demostrar la hipótesis de que el viraje estilístico está íntimamente relacionado a búsquedas comerciales: conquistar el mercado joven-adulto antes que el preadolescente y adolescente -que era ya dominado por la cantante. Así, se utilizará el modelo de Bourdieu de los campos artísticos para explicar la influencia y el contacto mutuo entre el pop y el mundo discográfico (agentes económicos) y contextualizar la importancia del establecimiento de un estilo en la lógica de la industria cultural del capitalismo tardío.



Ejemplo 5. *Showdown*



Ejemplo 6. *Outrageous*

Hacia el mercado joven adulto

Todo este cambio estético está claramente destinado a un cambio radical en cuanto al alcance comercial de la cantante. Acompañado por un radical cambio en la imagen y una nueva apuesta audiovisual tendiente a la objetualización, el nuevo mundo sonoro apuntó a ganar un mercado aún no conquistado por cantantes jóvenes (Madonna en esos años rozaba los cuarenta años). La diferenciación con su pasado de compositora adolescente tuvo que ser radical, y radical fue su apuesta tanto sonora como del cambio de imagen. Para ilustrar la cuestión bastará con ver la evolución de las portadas de sus discos, que tienen la función de ser umbrales hacia una propuesta estética:

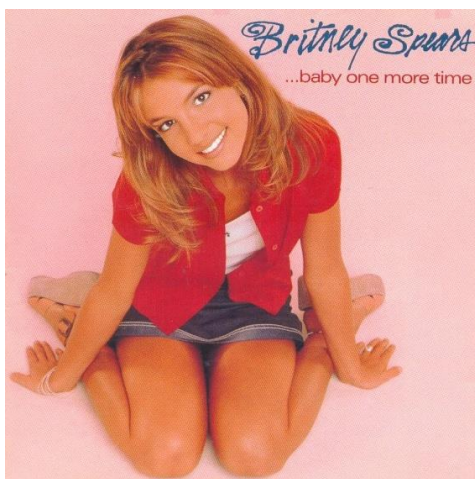


Figura 1. Portada de “...baby one more time”

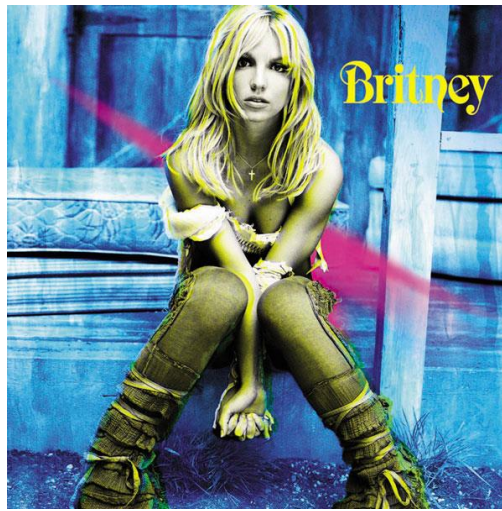


Figura 2. Portada de “Britney”

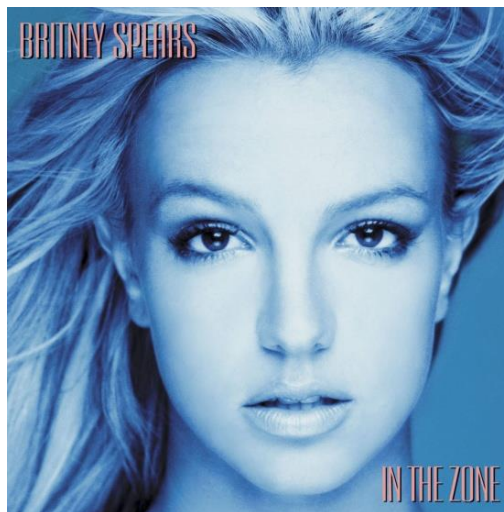


Figura 3. Portada de “In the zone”

Conclusiones

Ningún cambio estilístico es inocente o pasajero en el pop femenino contemporáneo. En este caso es sintomático que la apuesta sonora implique sonoridades más intimistas, más repetitivas y que contengan temáticas líricas candentes siendo que la cantante cumplía ese año (2002) la mayoría de edad. Una apuesta de abandonar las canciones de auto superación, de crítica a la fama, de autoafirmación femenina, de introspección y reflexión sobre las relaciones amorosas para comenzar a hablar de cuán

provocativa es cuando baila o reflexionar sobre el cortejo más que sobre los sentimientos y de desvestirse más que de superarse marcan una nueva era en la música de Britney Spears.

Guido Saá es estudiante de grado de la Carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires y de Piano en el Conservatorio “Manuel de Falla”. Se dedica a la enseñanza de Música en el nivel de secundaria del colegio Nicolás Repetto en La Matanza, Provincia de Buenos Aires. Ha presentado diversos trabajos en numerosas conferencias, tanto internacionales (IASPM y PopMAC 2013) como nacionales (Asociación Argentina de Musicología, Congreso Artes en Cruce) en diversos temas: Pop femenino contemporáneo, Misas postconciliares, Rock progresivo, etc. Se desempeña como adscripto en la materia Morfología Musical de la carrera de Artes.

Práctica y pedagogía musical

Enrique Iniesta (1906-1969), influencia de la pedagogía española en el violinismo chileno

Salvador Campos Zaldivar
Doctorando Universidad de Granada (UGR)

Resumen

España ha sido tradicionalmente exportadora de músicos hacia los principales conservatorios europeos, donde han nutrido sus diferentes escuelas violinísticas nacionales, durante gran parte de los siglos XIX y XX. Sin embargo, durante demasiado tiempo se ha obviado la tradición violinística subyacente a este fenómeno. La figura de Jesús de Monasterio emerge como iniciador de la moderna pedagogía española, cuyo legado en la cátedra de violín del Conservatorio de Madrid sería continuado por Arbós, Del Hierro y Bordas; este último, verdadero responsable del asentamiento de esta línea pedagógica.

Enrique Iniesta (1906-1969) es reflejo de esta praxis técnico-artística. Fue uno de los violinistas españoles más destacados en el panorama iberoamericano de mediados del siglo XX. Tras desarrollar una amplia y reconocida trayectoria en España, se desplazó a Santiago de Chile hacia 1947, donde contribuyó con su ejercicio pedagógico y concertístico a dinamizar la tradición violinística del país andino.

El presente trabajo pretende desentrañar la contribución pedagógica de Iniesta al violinismo chileno, y de cómo ese planteamiento se inserta en su currículum académico durante la segunda mitad del siglo XX; todo ello dentro de un ambiente artístico de incipiente mestizaje escolástico, fruto de la llegada de músicos europeos huyendo de la II Guerra Mundial.

Palabras clave: Iniesta, violín, pedagogía, Chile, tradición interpretativa.

Enrique Iniesta (1906-1969), the Influence of the Spanish Pedagogy at the Chilean Violinism

Abstract

Spain has traditionally been an exporter of musicians to major European music schools, which have nurtured their different national violinistic schools, for much of the nineteenth and twentieth. However, for too long been ignored underlying this phenomenon violin tradition. The figure of Jesús de Monasterio emerges as the initiator of modern Spanish pedagogy, whose legacy in the chair of violin at the conservatory of Madrid would be continued by Arbós, Del Hierro and Bordas; the latter, truly responsible for the settlement of this educational line.

Enrique Iniesta (1906-1969) reflects this technical-artistic praxis. He was one of the highlights Spanish violinist in the Latin American panorama of mid-twentieth century. After developing a large and renowned career in Spain, he moved to Santiago de Chile about 1947, where he contributed with his pedagogical and solistics exercise boost the violin tradition of the Andean country.

The present research aims to unravel the pedagogical contribution of Iniesta to the Chilean violinist tradition, and how this approach is inserted in its academic curriculum during the second half of the twentieth century; all within an artistic environment of emerging scholastic miscegenation, the result of the arrival of European musicians fleeing the Second World War.

Keywords: Iniesta, violin, pedagogy, Chile, interpretative tradition.

Introducción

La dimensión musical, en su concreción pedagógico-artística, ha experimentado un pujante desarrollo en las últimas décadas. Dentro de la enseñanza instrumental reglada, asistimos en nuestros días a la continua aparición de métodos que pretenden servir de herramienta efectiva al docente; un amplio abanico que, a pesar de mantener habitualmente el mismo armazón, supone la implementación de muy diferentes enfoques, atendiendo a etapas educativas determinadas, conjugando en diferente grado el componente técnico y artístico...ofreciendo, en definitiva, distintas perspectivas acerca de cómo generar y estructurar el currículo pedagógico del instrumento. Este concepto encuentra su origen en la instauración del academicismo en la enseñanza musical especializada, con la creación de los primeros conservatorios nacionales, como el de París, Bruselas, Londres o Madrid.

La aparición de estos centros de enseñanza supone la institucionalización de las diferentes escuelas de violín, realidades pedagógicas asentadas en zonas geográficas concretas, y enraizadas a su vez sobre la tradición musical local. De esta forma el proceso de aprendizaje pasa de ser un proceso cuasi artesanal, basado fundamentalmente en la imitación, a integrar el componente académico que permitiría la regulación de estas enseñanzas para su profesionalización, estableciendo para ello, además del mencionado currículo, planteamientos pedagógicos de otras áreas.

El proceso globalizador al que asistimos ha hecho que proliferen, como decíamos, en forma de edición diferentes métodos (cuyo paradigma podría ser el celeberrimo Suzuki) de marcado personalismo; éstos pugnan por ganar su cuota de mercado mediante seminarios de formación del profesorado, creación de recursos educativos relacionados con las nuevas tecnologías, etc., siendo acogidos y aceptados por el docente sin apenas enjuiciar su idoneidad respecto a las necesidades individuales de su alumnado o, en un intento por hacer justamente lo contrario, encontrarse desorientado ante el volumen de esta masa editorial.

Ante esta realidad han surgido desde la musicología nuevas vías de reflexión, materializadas en el estudio de la pedagogía desde una perspectiva historiográfica; de manera especial en las últimas dos décadas esta tendencia se ha ido consolidando como intento de “poner orden” a la vorágine informacional actual, con la recuperación y puesta en valor del concepto de escuela.

Esta casuística, mucho más desarrollada y conocida en las principales potencias europeas, ha provocado una mayor preocupación por los orígenes de la praxis interpretativa española en su acepción moderna, iniciando este camino estudios como los de Gemma Salas,¹ Santiago Torre² o Ana M. Vega-Toscano³ sobre la escuela pianística en España, y que postulan, de forma paralela a la que se pretende llevar a cabo en la investigación que nos ocupa, al Conservatorio de Madrid como manadero de esta tradición. Siguiendo esta línea encontramos los trabajos de Novillo Fertrell,⁴ sobre el análisis del método violinístico del XVIII y su validez en la pedagogía moderna, o Mónica García Velasco,⁵ acerca del material didáctico utilizado en las especialidades de cuerda frotada en el mencionado conservatorio madrileño.

Jesús de Monasterio y la Cátedra de violín

El Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, fundado en 1830, supone la implantación en nuestro país de la pedagogía moderna, orientada hacia la enseñanza profesional de la música en base a un currículum. A pesar de que ya existían en España algunos centros en los que se enseñaba música, el conservatorio madrileño vino a establecerse como eje de un sistema radial hacia otros conservatorios o asociaciones filarmónicas que asumían los mismos planteamientos pedagógicos en pos de un centralismo a la francesa.

El propósito de estos centros era, precisamente, el introducir el academicismo en una disciplina musical cuya pedagogía no estaba unificada más allá de la línea genealógica maestro-alumno. Con la irrupción de éstos se estructura la enseñanza,

¹ Gemma Salas Villar: “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. 22, Nº 1 (1999), pp. 209-246.

² Santiago Torre Lanza: “Nacimiento del piano romántico y la escuela moderna de técnica pianística en España durante la primera mitad del siglo XIX”, *Edades: Revista de Historia*, Nº 2 (1997), pp. 125-138.

³ Ana M. Vega-Toscano: “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5 (1998), pp. 129-146.

⁴ María Novillo Fertrell Vázquez: *Evolución histórica de la pedagogía violinística. Análisis comparativo de la formación integral del intérprete en los siglos XVIII y XX* (Universidad Autónoma de Madrid, 2002).

⁵ M. Mónica García Velasco: “Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola”, *Revista de Musicología*, Vol. 28, Nº 1 (2005), pp. 118-134.

multiplicándose los tratados violinísticos, que en un principio no son más que currículos y planes de estudio, pero que han acabado conformando el corpus técnico-artístico del instrumento y definiendo las distintas escuelas violinísticas modernas.

La realidad del violín español no permanece aislada, sino que se da a conocer como potente cantera de instrumentistas hacia los conservatorios nacionales de las principales ciudades europeas, donde su escuela sería moldeada y completada bajo el influjo de otras concepciones artísticas y técnicas.

La figura de Monasterio, en este sentido, es vital para entender el devenir de la educación musical nacional y para el desarrollo que sufrirá la música de cámara a partir del XIX. Tras sus primeros estudios se traslada a Bélgica, donde continuará su formación con Charles de Bériot, representante de la escuela franco-belga. Esta clara relación con la influencia belga pudo verse acentuada cuando, a la muerte de su mentor, le fue ofrecida a Monasterio la cátedra de violín en Bruselas, centro pedagógico por excelencia a nivel internacional, pero que sin embargo rechazó al preferir continuar impartiendo clase en el Conservatorio de Madrid.

Encontramos pues, aquí, un punto de inflexión a partir del cual Monasterio establecería las bases del violinismo español moderno, concepción que no rompería con la tradición anterior, sino que supondría una continuación de la misma a través de sus alumnos.

La aportación pedagógica de éstos es más que cuantiosa; los discursos de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por parte de Arbós y Bordas son compendios reducidos del saber violinístico nacional y fiel reflejo del magisterio de su mentor.

“Cúmplenos ahora proclamar que España puede envanecerse tanto de la importancia como de la calidad de su escuela de violín. [...] Entre éstos corresponde el puesto de honor al que fue su iniciador, D. Jesús de Monasterio. Todos procedemos de él, y en la historia, no ya del violín, sino del desarrollo de nuestro movimiento musical, a él ha de tornarse la mirada para determinar el punto de partida. Antes de él no existe casi nada. Él forma el núcleo de los maestros que han de seguir más tarde transmitiendo su enseñanza. Crea el cuarteto y esa cuerda que sigue siendo hoy el orgullo de las orquestas en España.”⁶

Enrique Iniesta y su influencia en el violinismo chileno del XX

Enrique Iniesta Cano es heredero de esta tradición pedagógica. Alumno de Antonio Fernández Bordas, catedrático del Conservatorio de Madrid, a su vez alumno

⁶ Enrique Fernández Arbós: *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música*, discurso de recepción de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1924), p. 28.

directo de Monasterio, ganó el premio Sarasate a los 11 años con grado de extraordinario; la dotación del premio le permitió estudiar como becado en París durante al menos tres años con el celeberrimo Jacques Thibaud, figura que desde luego habría de influir en su pedagogía pero que hizo olvidar la importante contribución de Bordas, nada anecdótica por otro lado, pues entre los alumnos del violinista gallego se encontraban figuras tan importantes como Carlos Sedano o Luis Antón, además de un amplio porcentaje de los ganadores del premio Sarasate en esa época.

Pronto dejaría a un lado su apelativo de niño prodigio para consagrarse como solista. Si bien los registros hemerográficos coinciden en que no se prodigaba con frecuencia por los escenarios españoles, a excepción de sus conciertos con el Trío Hispano-húngaro, fundado en 1929 junto al pianista Fernando Ember y el chelista Juan Ruiz Cassaux, es también común lo valorado de sus apariciones, señalando ya por aquel entonces como causa de lo puntual de las mismas su dedicación a la pedagogía.

Ya en el año 40 atendía la cátedra de virtuosismo en el Conservatorio de Madrid y ocupaba la plaza de concertino de la Orquesta Nacional de España. Además de estas ocupaciones, y antes de su marcha a América, fundó el Quinteto Nacional, una de las formaciones de mayor peso en el panorama musical camerístico del siglo XX.

La primera referencia personal a su viaje a América la encontramos en una carta dirigida al compositor Joaquín Rodrigo, cuya contratación se estaba gestando en Buenos Aires para el estreno en la capital porteña de sus conciertos más importantes. En ella aparece un Iniesta seguro de sí, bien relacionado, a juzgar por las personalidades e instituciones que nombra en su misiva, y conocedor de la realidad americana.

En el documento se hace referencia a una gira que recorrería parte de la geografía argentina, Uruguay, Bolivia y Ecuador, antes de culminar con el contrato temporal como concertino-solista de la Sinfónica de Chile.

“Como creo ya sabéis, he firmado contrato con el Instituto de Extensión Musical de Santiago de Chile por cuatro meses (de 1º de Mayo a 1º de Septiembre) para actuar de solista con la sinfónica del Estado con obras de repertorio de violín y orquesta y estrenar contemporáneas.”⁷

Iniesta encuentra a su llegada a Santiago una sociedad en creciente ebullición artística, asentada sobre instituciones jóvenes que buscan aún establecerse definitivamente, asumiendo la responsabilidad de la formación del músico chileno (Conservatorio de la Universidad de Chile), la educación y constitución de un público demandante de música (Orquesta Sinfónica de Chile), y de la difusión de ésta (Instituto

⁷ Carlos Manso: *Joaquín Rodrigo y nuestro país* (Buenos Aires: Ed. De los cuatro vientos, 2001), pp. 31-32.

de Extensión Musical). Detrás de este engranaje, las personalidades de Domingo Santa Cruz o Víctor Tevah, entre otros; responsables de la contratación de Iniesta tras escuchar la emisión de uno de sus conciertos por radio. Tal y como Juan Pablo González expresa:

“Las décadas de 1950 y 1960 constituyen la culminación del proceso de construcción de una identidad cultural chilena en música, respaldado por medio siglo de actividad musical profesional, y por una institucionalidad preocupada por la existencia de un público de concierto, surgido a partir del desarrollo de una clase media ilustrada, que ahora podía ser administrado como tal por instituciones de difusión musical y por la bullente industria discográfica y radial.”⁸

En todos estos mecanismos vendría a insertarse en violinista español, pues el contrato por una temporada con la Sinfónica sería ampliado y entraría a formar parte del claustro de profesores de la Universidad de Chile, al principio atendiendo la clase de Música de Cámara y más tarde la de Violín, hacia 1955. Iniesta, por tanto, gozaría de una posición privilegiada para influir en el violinismo chileno desde muy distintos estadios, pues a estas dos facetas profesionales habría que añadir la fundación del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, el dúo de violín y piano con su esposa, Giocasta Corma y, más adelante, la creación de la orquesta Pro-música.

Si bien este trabajo pretende centrarse en la dimensión pedagógica, se hace imprescindible reflejar estas circunstancias, que como veremos posibilitarían una influencia global y de gran peso para el devenir del violín en Chile.

A la clase de Iniesta en la Universidad de Chile acudía en su mayoría alumnado de los últimos cursos de formación, siendo el único alumno elemental recibido Germán Ruiz Miranda.⁹ Su posición como concertino de la Sinfónica y su función como encargado de estrenar gran parte del repertorio violinístico solista hacían más atractiva su figura de cara al alumnado que quería inscribirse en sus clases, hasta el punto de que los mismos profesores del centro lo recomendaban a sus alumnos para terminar de perfeccionarse como violinistas. Se da el caso de que Iniesta integró el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile como primer violín, constituido además por Ernesto Lederman, Zoltan Fisher y Ángel Cerutti, por lo que estos profesores ya tenían referencias directas en cuanto al nivel técnico-artístico de su compañero.

⁸ Juan Pablo González: “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, N° 38 (2005), p. 193.

⁹ Estudió durante nueve años con Iniesta, con quien continuó manteniendo un contacto estrecho tras la marcha de éste a Mendoza. Ha formado parte de orquestas en Suráfrica y Nueva Zelanda, y fue integrante de la Orquesta Nacional de España.

Fue el mismo Lederman, por ejemplo, quien recomendaría a Francisco Quesada, a quien había formado durante años, el pasar a la clase de Iniesta para perfeccionarse. Además de él, entre sus alumnos de su cátedra se contaron Carlos Alonso, Rafael García, Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi, Sergio Prieto o Rubén Moncada, entre otros. Además, por su clase de cámara pasaron chelistas como Roberto González y violistas como Manuel Díaz, con quienes fundaría el Quinteto Iniesta, sumando a Ansaldi como segundo violín y a su esposa, la pianista Giocasta Corma.

Centrándonos en la cátedra de violín, solía organizar las clases de la manera habitual, comenzando por el trabajo técnico, con escalas, arpeggios y dobles cuerdas, seguido de estudios, antes de pasar a las obras del repertorio.

Quizás sus dos contribuciones más destacadas en cuanto a la inserción de métodos concretos en el currículum del instrumento fueron el método de Alard, texto obligado en el conservatorio de Madrid, y del que se desprende la importante influencia de la escuela franco-belga a la realidad española, y el método de escalas de Carl Flesh, que también conoció estando aún en España, como atestigua una recomendación hecha a su alumno, Joaquín Fernández Carbó.¹⁰

“Por su conducto le envié hace unos días el Flesh, cuyos datos y consejos le recomiendo siga con la mayor fe y buen sentido, pues hice un detenido estudio de ellos y observé su enorme eficacia y trascendencia sobre todo para la soltura, regularidad y firmeza en la mano derecha.”¹¹

Sobre el mismo sistema habla Carmen Cedeño,¹² violinista panameña becada para estudiar en Santiago, haciéndolo durante cuatro años con Iniesta, a quien el estudio de Flesh le ayudó a mejorar su articulación de mano izquierda, algo sobre lo que el violinista español hacía mucho hincapié.

Sus alumnos destacan, en general, la flexibilidad en sus clases, y las distintas posibilidades técnicas que ofrecía al alumno de cara a conseguir aquella vía que le era más cómoda, así como su profundo y extenso conocimiento de una inmensa parte del repertorio violinístico, tanto técnico como solístico y de música de cámara.

Francisco Quesada¹³ menciona la anécdota de que una vez en clase, preguntado por lo que tocó en el Concurso Sarasate en Madrid, Iniesta preguntó si tenía tiempo y tocó de memoria todo el programa del concierto. También tocaba todos los estudios de

¹⁰ Alumno de Iniesta en Madrid, obtuvo el primer premio de violín en 1935.

¹¹ Madrid, 12 de Junio de 1936. Archivo personal de la familia Carbó.

¹² Alumna de Iniesta en Santiago, con quien estudió cuatro años, obtendría más adelante el Premio Orrego Carvallo. Fue profesora en el Conservatorio Nacional de Panamá y concertino de la Orquesta Nacional del país.

¹³ Alumno de Iniesta en el conservatorio de la Universidad de Chile, fue integrante de la Sinfónica.

memoria (Gaviniés, Fiorillo, Kreutzer, Dont, entre otros) y conocía perfectamente el método de Alard.

Muchos de estos estudios fueron los trabajados paralelamente por sus condiscípulos en Madrid, en la cátedra de Bordas, pues al margen de los *Veinte estudios artísticos de concierto* de Monasterio, no se conoce otra producción española en la época. Sin embargo, como señalábamos al inicio, el recurso al método debe tomarse como una ordenación lógica de las ideas, o plasmación de las mismas en unos ejercicios que deben contribuir a alcanzar el nivel técnico y desarrollo artístico propuesto por el profesor; la escuela, término muy extendido en la jerga profesional del instrumentista, sólo puede ser deducida a través de la experiencia artística, de la manera de dar forma y articular la información contenida en la partitura, por lo que no es condición *sine qua non* el ser autor de un método escrito; ejemplos de ello encontramos en los métodos de Tibor Varga o Ivan Galamian, que son realmente producto de sus alumnos, quienes tradujeron al papel todo un entramado de patrones técnico-artísticos, concepciones estéticas e influencias pedagógicas, que tendría continuidad en los estudiantes formados, dando como resultado una praxis interpretativa común.

En este sentido, sólo la observación, la experiencia directa, o el análisis atento de la partitura, tanto en su soporte físico como hecha música, pueden hacernos conocedores de tal realidad. Humberto Nicastro, quien fuese profesor de violín en la UNCuyo y compartiese muchas horas de ensayo y concierto junto a Enrique Iniesta tanto en la Filarmónica de Chile, como en la Sinfónica de Cuyo, y como segundo violín del cuarteto de la universidad mendocina, describe este punto a la perfección:

“Tenía características muy particulares su escuela de violín. Tocaba una gran presión de los dedos sobre las cuerdas, y la caída de los mismos sonaba como una articulación de teclado en los pasajes ligados sin frenar la agilidad en secuencias de velocidad. El vibrato era parejo en sus cuatro dedos y con variada intensidad. En cuanto al arco, también con considerable presión, usando el “départ” asiduamente cuando la música lo permitía. El resultado de estas mínimas características que describo, era un sonido pleno de armónicos con un volumen bastante considerable, que lo usaba siempre con un cuidado concepto musical.”¹⁴

Las características interpretativas de Enrique Iniesta han sido analizadas tanto en su faceta solista, como en música de cámara; para ello se ha tenido acceso a grabaciones durante su etapa chilena de los conciertos de Beethoven, Bruch, Becerra y Halffter, así como a documentos sonoros recogidos durante su regreso a España en 1969, donde se incluyen el Concierto en DoM de Haydn, el ReM de Bach, una serie de sonatas de

¹⁴ Humberto Nicastro. Entrevista: Buenos Aires 12/11/2013.

Beethoven, Brahms, y la “Española” de Turina, así como piezas virtuosísticas de Sarasate, Falla o Kreisler.

En cuanto a partituras con anotaciones, se han analizado la Sinfonía Española, de E. Laló, el Concierto nº 3 de Mozart y los conciertos de Beethoven y Bruch, además de la Sonata para violín y piano de César Franck.

De los datos arrojados por estos análisis¹⁵ y de la información obtenida de las diferentes entrevistas realizadas a sus alumnos chilenos, se desprende que Iniesta responde enteramente a un enfoque artístico del recurso técnico. En este sentido, puede apreciarse una destacada preeminencia de digitaciones que buscan el color en lugar de la comodidad del intérprete, renunciando en muchas ocasiones al establecimiento de patrones de dedos que podrían contribuir a establecer referencias, en pos de una más segura afinación. En el repertorio analizado se puede encontrar con frecuencia la sustitución de la primera o tercera posición, sugerida por el editor, por posiciones pares, concentradas en las cuerdas re y la, que buscan contrastes con registros más abiertos.

Los cambios de posición son continuos, aprovechando para incluir diferentes procedimientos, como el cambio por extensión o el *portato*, dotando de un cariz más romántico al discurso melódico. A pesar de que existe constancia documental de que Iniesta fue pionero en España en introducir el estilo de la *ancient music* utilizando instrumentos de la época con el Trío Hispano-húngaro, no se aprecia en las grabaciones del repertorio barroco o clásico, como podría ser el concierto de Haydn, prácticas interpretativas que pudiesen indicar un estilo más historicista; más bien al contrario, como se puede apreciar en el segundo movimiento de este concierto.

En cuanto al uso del vibrato, es utilizado en una amplia paleta, en correspondencia con el matiz, golpe de arco o diseño dinámico que se sigue de cada momento. Es un vibrato intenso pero siempre controlado, que muchas veces adereza el uso del portamento en el arco en busca de una mejor pronunciación de los motivos que integran la frase.

La articulación de la mano izquierda refleja un potente mecanismo, fruto de un trabajo técnico concienzudo en busca de claridad y profundidad en los pasajes; no se trata de una articulación que busca el virtuosismo, sino que se integran en la frase buscando una mejor comunicación de cuantos elementos contiene. La presión sobre el bastidor es importante, lo que produce un efecto percusivo de los dedos sobre las

¹⁵ En el caso de Beethoven y Bruch, apoyados además en la partitura.

cuerdas; esta idea se ve fortalecida por el comentario de Rafael García,¹⁶ que menciona que el instrumento del maestro presentaba una serie de surcos causados por este efecto, que jamás llevó a luthier alguno para rectificar.

Del mismo modo los cambios de arco, y en ocasiones el golpe propuesto, se hacen patentes respecto a la partitura. En este punto sí que se buscan decididamente una potenciación del volumen sonoro del instrumento, para lo que se rompen ligaduras largas o se diseñan esquemas dinámicos que favorezcan la fluidez de un discurso melódico altamente dramatizado por medio de los diferentes recursos técnicos antes señalados.

La influencia pedagógica de Iniesta no se restringiría, como decíamos, a su labor en la cátedra de violín; fue una persona comprometida con su trabajo, buscando constantemente acciones para mejorar el funcionamiento de las diferentes instituciones a las que perteneció. En Madrid ya encontramos un escrito suyo, en la revista *Ritmo*,¹⁷ sobre la conveniencia de reorganizar el currículum académico de cara a optimizar el tiempo de dedicación al instrumento del alumnado, en lugar de someterlo a una carga lectiva que en muchas ocasiones iba en perjuicio de su correcto desarrollo académico.

Estas inquietudes continuaron a su llegada a Chile y, tras asentarse como concertino de la Sinfónica, propuso una serie de reformas administrativo-laborales de cara a subir el nivel de la formación y que a la postre generarían una serie de fricciones en la plantilla que se saldarían con su salida hacia la Filarmónica de Chile. Es en esta orquesta, más joven, donde podría aplicar las mejoras que pretendía, incluyendo algo en pocas ocasiones contemplado en una orquesta profesional: el encargarse de organizar el trabajo seccional de la cuerda. Este trabajo, dada su enorme experiencia orquestal, contribuiría de manera notable, según todos los testimonios recogidos, a mejorar el nivel de la Filarmónica en poco tiempo; a este trabajo grupal se añadió, además, una serie de clases particulares a algunos violinistas, como Gustavo García,¹⁸ por las que rara vez obtenía ganancia económica. Existe constancia de la elaboración de una serie de cuadernillos manuscritos, denominados por el mismo Iniesta “Cursillo de violín”, con las necesidades específicas de algunos violinistas y ejercicios para desarrollar su

¹⁶ Hermano de Gustavo García, fue becado por el gobierno alemán para formarse con Tibor Varga. Fue profesor del New England Conservatory de Boston, y actualmente dirige, entre otros, el Festival Virtuosi de Recife (Brasil).

¹⁷ Enrique Iniesta: “La enseñanza del violín en el Conservatorio”, *Ritmo*, Vol. 13, Nº 160 (1942), pp. 20-21.

¹⁸ Alumno particular de Iniesta durante su etapa como violinista de la Filarmónica, se formaría más tarde con Tibor Varga, ocupando la plaza de concertino alternativo de la Orquesta Sinfónica de Goteburgo y Nacional de Suecia.

técnica o mejorar determinados pasajes orquestales, lo que hace determinante la contribución de Enrique Iniesta a esta formación sinfónica y, por ende, a los violinistas que integraban la misma.

Esta labor formadora en el ámbito orquestal sería completada con la creación de la Orquesta Pro-música, integrada por muchos de sus alumnos. De vida efímera, sería el germen del proyecto para la creación de la Orquesta de Arcos de Mendoza.

Por último, y no menos importante, destaca su contribución a la difusión del repertorio hispano-americano. Hizo un gran aporte en el marco de los Festivales de Música Chilena, realizados anualmente, en cuanto a la difusión del repertorio de compositores chilenos, no sólo en lo referente a conciertos de violín solista, sino también en música de cámara, encomendándosele el estreno de los conciertos de *Estío*, de Rodrigo, y los conciertos para violín de Riesco o Becerra. De entre la producción española destacan la difusión de la obra de Turina, y estrenos como el cuarteto de Toldrá, que acontecería en Mendoza.

Como figura preeminente en todas las dimensiones artísticas del instrumento, dentro de la realidad musical chilena de mediados del s. XX, Enrique Iniesta llevó a cabo una labor como intérprete y pedagogo que se torna fundamental para el devenir del violinismo chileno; todos sus alumnos entrevistados formaron parte de las dos grandes orquestas del país y continuaron su labor como profesores en los conservatorios de la Universidad de Chile y Universidad Católica de Chile, suponiendo para muchos la etapa dorada del violín en el país andino.

Salvador Campos Zaldiernas nació en Córdoba (España) en 1989, se inició en el estudio del violín de la mano de Harut Mikaelian y, posteriormente, Stepan Kostanyan. Diplomado en Magisterio en Educación Musical, es además Licenciado en violín por el Conservatorio Superior “Rafael Orozco”, estudiando bajo la tutela del Dr. Luis Rubén Gallardo, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja, y Máster de investigación por la Universidad de Córdoba, institución de la que ha sido Colaborador Honorario.

Actualmente es jefe del departamento de cuerda frotada en el Conservatorio de Herrera (Sevilla), labor que compagina con los estudios de doctorado en la Universidad de Granada. Ha realizado estancias de investigación en diferentes universidades argentinas y chilenas, así como colaborado como violinista en formaciones internacionales como la Camerata San Juan (Argentina) o el Festival Virtuosi de Recife (Brasil), así como en proyectos de investigación musicológica.

¿Práctica sin teoría?: Ricardo Acevedo y sus dos discos de guitarra chilena en la década de 1960

Mauricio Valdebenito

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Resumen

Este trabajo indaga en la figura del músico chileno Ricardo Acevedo a partir de su propuesta de una guitarra chilena definida por la industria cultural como *guitarra criolla estilizada*, que incluye composiciones propias y elaborados arreglos sobre temas populares que fueron registrados por el propio Acevedo en dos discos de larga duración grabados en Chile en 1964 y 1969. Y expone el contexto en que surge una propuesta musical instrumental que da cuenta de un proceso de homologación de lo popular con lo nacional por vía de una folclorización.

A partir de este caso se expone el origen de la llamada música típica chilena en formato de guitarra solista, buscando una aproximación a los significados culturales de la guitarra en Sud América a partir del estudio de sus repertorios, creadores e intérpretes.

Palabras claves: música popular, guitarra chilena, industria cultural.

Music Performance or Music Theory? Ricardo Acevedo and his Two Record with Chilean Music for Guitar in the 60s

Abstract

This paper investigates the Chilean musician Ricardo Acevedo and his proposal of a Chilean guitar defined by the culture industry as *guitarra criolla estilizada* that includes original compositions and elaborate arrangements of popular songs that were recorded by Acevedo himself on two albums prints in Chile in 1964 and 1969. Further, exposes the context in which a musical instrument like guitar realises a process of validation from national and popular notions.

From here, the origin of typical Chilean music exposed an approach to the cultural meanings of the guitar in South America from the study their repertoires, creators and performers.

Keywords: popular music, guitar Chilean, cultural industry.

En Chile durante las décadas de 1940, 1950 y 1960 la música popular urbana y mediatizada se caracterizó por una dinámica y creciente actividad. El surgimiento de nuevas figuras: cantantes, conjuntos e instrumentistas de diversos géneros y estilos, encontraron amplias audiencias a partir de una vasta oferta discográfica que se alimentaba además de una fuerte actividad radial, presentaciones en vivo y medios escritos especialmente destinados a su promoción.¹ La producción de música nacional etiquetada como *folklore* incluía una larga lista de conjuntos y cantantes solistas, con preeminencia en un producto musical mediatizado diseñado de un modo *presentacional* por parte de la industria musical, pero que en el estudio de grabación fue recreado en un ambiente festivo e incluso con fuerte carácter *participatorio*.²

Como señala Rodrigo Torres en el libro *Víctor Jara. Obra musical completa*:

“El desarrollo de la radio y la industria discográfica generó nuevos procesos de reelaboración y masificación de las tradiciones folclóricas, orientadas a públicos urbanos, especialmente de la clase media y popular, aunque también expuso al chileno a una cultura popular, moderna y cosmopolita. Se constituyó así un modelo criollista de reelaboración de la música folclórica enfocado en la zona central del país. En la práctica este reciclaje urbano de la tradicional cultura agraria chilena, consiste fundamentalmente en una actividad artística profesional, integrada regularmente a los espectáculos comerciales, profusamente difundida en el circuito de radios, sellos discográficos y cine. Desarrollada por solistas, dúos y conjuntos de “música huasa” que, en un proceso de veinte años, cristalizaron un repertorio-tipo (de tonadas y cuecas especialmente) con modos característicos de arreglo vocal e instrumental, estilos de interpretación y escenificación.”³

Por su parte, Tania da Costa García en su artículo “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60” señala:

“En el Chile de los años 40 y 60 diferentes sectores de la sociedad se movilizaron en torno de la música popular, con el objetivo de seleccionar un determinado repertorio como representante de la identidad nacional, [...]. También involucraron a los gobiernos radicales que actuaban a través de organismos específicos controlando, fiscalizando e incentivando la producción y difusión de la música popular, a la industria fonográfica y a las emisoras comerciales de radio, es decir, al universo ligado al entretenimiento que, envuelto en esta atmósfera nacionalista, comenzó a invertir en estos géneros y a integrar las polémicas en torno a esta representación.”⁴

¹ Cf. Juan Pablo González y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005). Juan Pablo González, Claudio Rolle y Oscar Ohlsen: *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009). Rodrigo Torres: “El Artista y su Obra”, en Claudio Acevedo *et al*: *Víctor Jara Obra musical completa* (Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996). Mauricio Valdebenito: “Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi”. Tesis para optar al grado de Magíster en Arte mención Musicología. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

² Thomas Turino: *Music as a Social Life. The Politics of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), pp. 26, 27, 28, 52.

³ Torres: “El artista y su obra”, p. 28.

⁴ Tania Da Costa García: “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”, *Revista Musical Chilena*, N° 212 (2009), p.12.

Ricardo Acevedo hace parte de un contexto de industrialización de las prácticas musicales, sobre todo a partir de la demanda por el registro, edición y distribución de discos de música, y por la valoración cada vez más acentuada de niveles de masificación y productividad que caracterizan a las sociedades capitalistas.

“Esta renovación de la música folclórica, su valoración y expansión en el medio urbano estuvo asociada a la intensificación del proceso de urbanización. Hacia el final de la década del 50 y principio de los años 60 se invertía la lógica de la ocupación del espacio por el crecimiento de la industrialización y los intercambios comerciales. Debido al aumento de la población urbana, que se tornaba superior a la del campo, surgía de forma sectorizada, una sociedad de consumo en diferentes países de América Latina, entre ellos, Chile.”⁵

El nombre de Ricardo Acevedo (Valparaíso, 1932 - Viña del Mar, 2014) está anclado a los guitarristas que dieron vida a la música típica chilena como integrante del conjunto Fiesta Linda, y es abordado aquí fundamentalmente por su propuesta de una guitarra chilena definida por la industria como *guitarra criolla estilizada*, que incluía composiciones propias y elaborados arreglos sobre temas populares que fueron registrados en Chile en dos discos de larga duración, *Así te siento tonada* editado en 1964 por Odeón, y *El arte de Ricardo Acevedo* editado por London Records en 1969.

Los comienzos en la música de Ricardo Acevedo están marcados por la participación familiar en diversas iglesias evangélicas del país, esto explica sus inicios en la guitarra utilizando la técnica del alzapúa o ñeeta que caracteriza estas prácticas instrumentales. Posteriormente se desempeña como guitarrista acompañante junto a Pepe Fuentes en el programa “La voz de los enfermos” de radio Cooperativa de Valparaíso. Fue precisamente su vínculo con Pepe Fuentes el que hizo posible su ingreso al conjunto Fiesta Linda dirigido por el cantante, guitarrista y compositor Luis Bahamonde.

Fiesta Linda fue un conjunto creado en Valparaíso el año 1953 por Luis Bahamonde y Carmencita Ruiz que alcanzó enorme popularidad a partir de una propuesta de repertorio folclórico masificado a partir de sus registros discográficos para RCA Víctor. En la década del 50 fueron el único conjunto que pudo vivir exclusivamente de su trabajo artístico. Lo integraron además Pepe Fuentes y Ricardo Acevedo en guitarras y voces, posteriormente en el año 1954 se retira Pepe Fuentes y se incorporan Alfonso Chacón y posteriormente Humberto Campos.

⁵ Da Costa García: “Canción popular”, pp. 20-21.

Humberto Campos es considerado “La primera guitarra de Chile” por su labor como músico de sesión, arreglador y compositor además de guitarrista acompañante de buena parte de los conjuntos y cantantes chilenos ligados a la música típica y latinoamericana. Alfonso Chacón por su parte, fue un guitarrista que integró los conjuntos de guitarra que Campos convocó para innumerables producciones discográficas, con especial afinidad en el acompañamiento del vals peruano.

El desempeño instrumental en los conjuntos de música típica, particularmente en el caso de los guitarristas, comporta un trabajo grupal jerarquizado que integra modos de ejecución pulsados y rasgueados además del canto. Se trata de un estilo de acompañamiento instrumental de fuerte arraigo en países del cono sur de América, y se vincula a tradiciones que van desde el conjunto que acompañó las primeras grabaciones de Gardel a comienzos del siglo XX, El Cuarteto que acompañó a Zitarrosa, el Cuarteto Aconcagua, las guitarras que acompañaron las grabaciones de Los Cuatro Huasos, Lucho Gatica y Los Huasos Quincheros, entre muchos otros.⁶

Como señalan los autores de la *Historia social de la música popular en Chile*:

“Si bien en la música campesina es la mujer quien canta y toca la guitarra, en la ciudad surgirá un guitarrista masculino de tonada, que será quien desarrolle el virtuosismo instrumental del género. Los artistas vinculados al desarrollo de una guitarra urbana y masculina de tonada en Chile serán Carlos Mondaca de Los Cuatro Huasos, Blás Sánchez, Alejandro Espíndola, “El Negro” Castillo, “El Rubio” Concha, Leonal Meza, Pepe Fuentes y en especial Humberto Campos.”⁷

Al considerar este modo colectivo de acompañamiento, que comprende una noción de arreglo que ordena estrictamente la función de cada músico en el conjunto, en un rango que equilibra registro, armonía y conducción de las voces de cada ejecutante, advertimos que muchos de estos músicos realizaron sus propuestas musicales individuales a partir de este modo de trabajo grupal; es el caso de Humberto Campos en Chile, y en Argentina Tito Francia y Roberto Grela. Esto explica la singularidad en la propuesta de Ricardo Acevedo para el medio chileno, al llevar al disco una propuesta de repertorio que desde la llamada música típica chilena o folclórica fue sintetizada en una práctica solista del instrumento.

De las tres hipótesis que Néstor García Canclini plantea en su libro *Culturas híbridas* respecto a la pertinencia de la modernidad en América Latina, señalamos la

⁶ Valdebenito, “Práctica guitarrística”, pp. 83-84.

⁷ González y Rolle: *Historia social*, p. 388.

primera en cuanto a que “la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no solo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan”.⁸ Efectivamente, si consideramos la presencia y uso de la guitarra en la música del cono sur de América, advertimos que la cultura del tiempo libre y el ocio en los años 50 y 60 hizo posible el tránsito y el ejercicio de músicos que de uno u otro lado de la cordillera cumplieron compromisos contractuales para presentaciones en vivo y sesiones de grabación. Es el caso, por ejemplo del cantante Antonio Tormo y su conjunto de guitarristas, así como en décadas anteriores sucedió con las grabaciones que Los Cuatro Huasos realizaron en Buenos Aires.

Fue precisamente en giras que el conjunto Fiesta Linda realizó por Argentina que Ricardo Acevedo pudo ver y escuchar a Atahualpa Yupanqui en Córdoba, y por ejemplo en Mendoza, aprender la zamba “El triunfo” que hiciera conocida en Chile. Las conexiones que, de antigua data, unen las ciudades de Santiago y Mendoza⁹ significaron en lo musical un espacio de enriquecimiento que, en el caso de la guitarra grupal, encuentra afinidades que hasta el día de hoy permanecen, como es el caso del cuarteto de guitarras de Valparaíso Diapasón Porteño. Desde una perspectiva antropológica, “lo *urbano* funciona como escaparate de lo que ocurre afuera de la ciudad misma, dentro de horizontes regionales, nacionales o supranacionales. O como una red que integra culturalmente un sistema de ciudades, más allá de cualquier entorno netamente definido.”¹⁰

En las décadas del 50 y 60 fueron los locales con música en vivo y las radioemisoras los espacios de una activa vida musical que hizo posible el tránsito e intercambio entre músicos y cantantes de distintas ciudades, y que contratados por las estaciones radiales pudieron ampliar la difusión de su trabajo.

La radio es el medio de comunicación masiva más importante en la primera mitad del siglo XX, y su vínculo con la música es desde sus comienzos parte indisoluble de su actividad, por lo que constituye un espacio que en las décadas del 50 y 60 es, al mismo tiempo estudio de grabación y escenario. Es el lugar donde los guitarristas populares encontraron un espacio laboral que se caracteriza por una práctica funcional de la música,

⁸ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas* (Buenos Aires: Paidós, 2008), p. 35.

⁹ El Ferrocarril Trasandino Los Andes-Mendoza estuvo en funcionamiento desde 1910 hasta 1984.

¹⁰ Francisco Cruces: “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”, *Trans*, 8 (2004). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>.

en orden a adquirir las herramientas que validan el trabajo de acompañamiento para las necesidades de cada estación radial; concursos de aficionados, acompañamiento musical para las voces solistas y cantantes que eran contratadas por las distintas radioemisoras. Todo ello constituye un complejo *mundo del arte* que se caracteriza por el despliegue de competencias musicales ejercidas desde una práctica específica determinada por los gustos y preferencias que condiciona y promueve la industria cultural.¹¹

La participación de Acevedo en Fiesta Linda estuvo marcada por sus aptitudes instrumentales, de las que dio prueba en la realización de arreglos e introducciones para el repertorio del conjunto. El conocimiento de un estilo particular de pulsar y rasguear, así como la noción de conducción armónica en un tejido polifónico sostenido por varias guitarras debió significar además la posibilidad de una re-elaboración de esta práctica instrumental. Al abandonar el conjunto Fiesta Linda, Ricardo Acevedo se dio a la tarea de buscar profesores de guitarra que lo habilitaran en una práctica que sumara a sus aptitudes mecánicas el conocimiento de la lecto-escritura musical. Este proceso de búsqueda lo conecta a nombres como Carlos Pimentel, vinculado a la tradición de las estudiantinas decimonónicas, Wilo Gamboa y Arturo González, entre otros. En todos los casos, según testimonios del propio Acevedo, su paso por el conjunto Fiesta Linda y principalmente la grabación de sus discos de guitarra solista, provocaron reacciones encontradas de los profesores, por cuanto el aprendiz llegaba con la experiencia de un profesional. Sin embargo, estos intentos por conocer y ampliar su propuesta artística deben ser contextualizados en una época en que la enseñanza musical se caracterizaba por el celo en que cada quién gestionaba sus materiales y metodologías.

La realización de los dos discos de guitarra de Ricardo Acevedo es el resultado de las condiciones en que se encontraba la industria discográfica chilena en la década del 60. Por un lado, en la importante labor del productor y director artístico argentino vecindado en Chile Rubén Nouzeilles, y por otro lado, la mediación de Sergio Sauvalle, uno de los integrantes del conjunto Los Huasos Quincheros. El repertorio que Acevedo trabajó para estos dos discos es el resultado de un esfuerzo personal por elaborar un programa con música chilena popular de corte folclórico que, a instancias de lo que el propio Acevedo advirtió en Argentina, estaban ausentes en el medio chileno, en cuánto a una propuesta de

¹¹ Valdebenito: “Práctica Guitarrística”, p. 29.

estilización de la música criolla, más cercana a una guitarra clásica por el tratamiento de los temas, pero sin descuidar el tono popular de su origen. El impacto de figuras del medio argentino como Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú, que incorporaban temas cantados con solos de guitarra, de autoría propia o como adaptaciones, sirvió de referencia a la elaboración de su repertorio.

El año 1964 Ricardo Acevedo graba su disco *Así te siento tonada* para el sello Odeón. Su contraportada, escrita por Nouzeilles comienza así:

“Por fin el disco comienza a pagar en Chile la deuda que tiene contraída con el instrumento nacional: la guitarra.
Pero he aquí que [...] el público podrá comprobar hasta qué punto Ricardo Acevedo - para quienes aún no lo conocen – constituye una revelación realmente extraordinaria, guitarrista que ‘colma el gusto’, que hace de cada tema una creación inimitable. Nos agrada poder demostrar que no es que nuestro país no cultivara este tipo excepcional de folklorista virtuoso, sino que el mismo sólo había permanecido ignorado. Mejor dicho, no se le había dado la importancia que realmente tiene.”¹²

Por cierto que este comienzo parece aplicable a más de un país latinoamericano en que la guitarra hace parte de discursos en que lo popular se confunde con lo nacional.

Este primer registro incluye los siguientes temas, en el lado A: “La yegua tordilla” tonada de Sergio Sauvalle, “Rio, rio” tonada tradicional, “El aire” danza tradicional, “Así te siento tonada” tonada de Ricardo Acevedo, “Yo vendo unos ojos negros” tonada tradicional, “Aire de cueca” tradicional. En el lado B: “Ay ay ay” canción de Osmán Pérez Freire, “Voy bajando la montaña” tonada de Manuel Aranda, “A motu y anei”¹³ (sic) mapuchina de Fernando Lecaros, “Tonadas de mi tierra” tonada de Carlos Ulloa Díaz y María Núñez, “La tranquera” tonada de Osmán Pérez Freire, “La refalosa” de la tradición. Del total del programa Acevedo solo aparece como arreglador en los temas tradicionales, sin embargo como se trata en su mayoría de canciones, es obvio que se trata de una labor que alcanza a todos los temas, excepto en el caso de “Así te siento tonada” de su autoría. De los doce temas que integran este primer disco, siete son tonadas, quedando las restantes repartidas entre danza, cueca, canción, mapuchina y resfalosa.

Nouzeilles concluye su presentación destacando las virtudes del intérprete en los siguientes términos:

¹² Rubén Nouzeilles: Contraportada al disco “Así te siento tonada” de Ricardo de Acevedo [disco de vinilo] (Santiago: Odeón LCD-36489, 1964).

¹³ “A motu yanei”

“Ahora la guitarra chilena se hace oír con toda la voz que tiene, animada por las manos de Ricardo Acevedo. Estilista elocuente, su lenguaje musical no pretende ampulósidades ni cosas intrincadas, propias de aquellos ejecutantes en que el virtuoso se sobrepone al artista. En Acevedo, la técnica está al servicio de un sentir de folklorista genuino.”¹⁴

Para su segundo registro discográfico del año 1969 titulado *El arte de Ricardo Acevedo* se incluyen los siguientes temas, en el lado A: “La tropillita” canción nortina de Sofanor Velasco, “Al pie de mi guitarra” tonada de Julio Toro y Miguel Alfaro, “La refalaita” refalosa de Hernán Arenas y Vicente Bianchi, “Septiembre” tonada de Clara Solovera, “Ojos que miran al cielo” de Ricardo Acevedo, “La gitana” cueca de Luis Polanco y Ricardo Arancibia. En el lado B: “El copihue rojo” canción chilena de Ignacio Verdugo y Juan Sepúlveda, “La jardinera” tonada de Violeta Parra, “Mantelito blanco” canción de Nicanor Molinare, “Río abajo” tonada-canción de Donato Román Heitman, “San Pedro de Montemar” tradicional, “La burrerita” tonada de Sofanor Velasco.

La presentación de la contraportada escrita nuevamente por Rubén Nouzeilles enfatiza el hecho de que el vacío de una guitarra chilena es nuevamente llenado por Acevedo. Pero esta vez distinguiendo entre un hacer musical folclórico o tradicional y el virtuoso de la guitarra.

“Generalmente el folklorista auténtico es un músico intuitivo, en que la expresión musical surge directamente de hechos y experiencias cotidianas, del modo de vivir y sentir de aquellos sectores del pueblo más ligado a la tierra y a la tradición.

Por su parte, el virtuoso de la guitarra, por más que este instrumento sea la herramienta musical obligada del canto popular, cultiva y desarrolla su arte desde una actitud inevitablemente intelectual, toda vez que los recursos técnicos con que desarrolla las ideas musicales son producto del estudio y la superación metódica.”¹⁵

Este distanciamiento entre intuición y método que puede proyectarse también al dominio de lo académico y lo popular, sirve para la distinción, esta vez decidida, en la presentación de una propuesta musical instrumental que intenta homologar el repertorio de cuño popular, al modo de ejecución más cercano a la academia. La novedad contenida en estos registros es por un lado, la noción de arreglo y adaptación guitarrística entendida como un modo de estilización de la tradición oral, y por otro lado, un modo de ejecución docto puesto al servicio de repertorio popular. Este tipo de ejecución, que para el caso de la tradición académica comprende un compromiso individual con aspectos armónicos y

¹⁴ Nouzeilles: 1964.

¹⁵ Rubén Nouzeilles: Contraportada al disco “El arte de Ricardo Acevedo” de Ricardo Acevedo [disco de vinilo] (Santiago: London Records LDC-38489, 1969).

polifónicos que buscan la claridad en la conducción de las voces por vía de un trabajo de mano derecha que prioriza el modo pulsado, tiene su contraparte en un singular estilo de guitarra popular grupal, en que cohabitan modos de ejecución pulsados y rasgueados.

El rasgueo que hace parte fundamental del mundo de la guitarra popular, y donde diversas tradiciones han formulado aspectos singulares de enunciación, encuentra en la tradición sudamericana aspectos tan renovadores y complejos como masivos. Diversos géneros y estilos musicales son sintetizados a partir de modelos de rasgueo que lo definen. Sin embargo, aún esta práctica no es completamente asimilada por la tradición europea occidental del instrumento. Antes bien, han sido propuestas de adaptación de los efectos del rasgueo en la música latinoamericana los que han sido sintetizados en el modo pulsado.

De ahí que la propuesta de Ricardo Acevedo en estos dos registros adquiriera un especial interés. Sin embargo su habilitación instrumental está dada por su participación y desarrollo en el mundo popular, surgiendo su apuesta solista como el resultado de un intento por instalar lo “chileno tradicional” en el contexto de una música moderna, mediatizada y pensada al modo de un recital de guitarra clásica.

Los repertorios contenidos en estos dos discos surgieron por la posibilidad de la grabación, y no fueron el resultado de largos periodos de ejecución previa ante público. Por lo tanto el deseo expresado por Rubén Nouzeilles y el propio Ricardo Acevedo de querer incentivar en Chile el surgimiento de nuevos intérpretes y arregladores que trabajaran en la misma línea no encontró seguidores inmediatos. De hecho, los guitarristas populares que lograron grabar discos, como el caso de Alfonso Chacón y Humberto Campos, lo hicieron en la tradición grupal en que ejercieron.

Las consecuencias derivadas de la realización de arreglos para el caso de Ricardo Acevedo significó que no pudiera obtener utilidades económicas por gestión de derechos de autor que favorecían principalmente a los autores de los temas. Esto impidió que acrecentara su repertorio de arreglos, lo que sumado a la prácticamente insignificante producción editorial de esos años hiciera inviable la publicación de su trabajo. Ocasionalmente en los años posteriores a estas grabaciones su música fue utilizada esporádicamente en programas de televisión. Pero con las mejoras en las tecnologías de registro y reproducción de audio, los discos de vinilo quedaron más como un archivo que como alternativa de uso por los medios de comunicación. Y aunque en las décadas

posteriores Ricardo Acevedo volvió a grabar para el sello Sony Music, estas grabaciones no tuvieron el impacto de las primeras. En los últimos años el guitarrista chileno Antonio Rioseco colaboró estrechamente con Acevedo en la notación de sus creaciones y ha promovido desde entonces su obra en Chile.

Durante algún tiempo Ricardo Acevedo trabajó como músico en el Casino de Viña del Mar y posteriormente como músico estable en diversos locales de su ciudad. Además pudo instalar una academia de guitarra donde ejercer la enseñanza del instrumento, capitalizando de este modo el impacto de sus dos registros discográficos. Posteriormente Ricardo Acevedo se trasladó por varios años a Estados Unidos donde realizó diversas presentaciones promoviendo la música popular chilena en guitarra. De esta forma el nombre de este músico queda inscrito doblemente en la historia de la música popular y de la guitarra chilena por su participación en conjuntos de música típica folclórica, sesiones de grabación, creación de arreglos y adaptaciones para conjuntos de guitarras, pero además por su condición de guitarrista solista que se dio a la tarea de una re-lectura de música típica chilena en versión instrumental estilizada.

La guitarra surge entonces como detonante de discursos que legitiman su origen popular y nacional, pero también buscan validar un tránsito permanente que, a más de 50 años desde la aparición de estas grabaciones, encuentra nuevas propuestas de creación y recreación que paulatinamente se insertan en los repertorios promovidos por la academia.

Ya en 1940 Gabriela Mistral señalaba críticamente sus ideas sobre la música popular y la guitarra en el diario El Mercurio:

“Nuestras canciones retrocedían hasta las quebradas de la cordillera, aventadas por el descastamiento, como pobres vergonzantes o como desechos. Toda la América Española caía de bruces en el jazz, en la cancioncilla francesa y la italiana. Las bocas criollas se regalaban a lo afuerino con un verdadero furor. Entonces Méjico, Cuba y la Argentina, en una sola pechada de casticismo lanzaron su folklore como una réplica.

El fervor de lo nuestro estaba sólo adormecido como la culebra enrollada, pero bien viva. Nuestro folklore se desperezó, se sacudió y se hecho en la liza, a competir con toda la forastería...

Pero no bastaba que se volviera a cantar la tonada en las casas o en los bautizos y casamientos. Necesitamos maestros de guitarra, gargantas cantadoras.

[...] La guitarra andaluza y aragonesa había pasado a desmerecer cayendo verticalmente ‘de clase’ entre los instrumentos musicales, sin más razón que éstas: la muy hermosa era legítimamente criolla y además barata...

Y en el auge de la cursilería, ambas cosas sabían a plebeyez. Pero no hay plebeyez como la de andar de alma adentro y cuerpo afuera, vestido de costumbre extranjera y danzar y vivir bajo “la voz del amo o de los amos momentáneos”. La mayor plebeyez se llama plagio y carencia de módulos propios; los que no saben esto están ayunos de un saber tan elemental como el de comer o dormir.

Había que revalidar la guitarra, cosa que ya hacía en Europa y Estados Unidos el maestro Andrés Segovia ante los públicos cosmopolitanos. En todas las viejas casas ricas y pobres de Chile, la segundona estaba arrumbada en un rincón, comida de gorgojos o rubia de telarañas.”¹⁶

En su artículo “La guitarra en los escritos de la historia musical chilena” Christian Uribe señala:

“La guitarra, como protagonista de nuestra historia, ha acompañado cada cambio experimentado por nuestra sociedad, y ha pasado por distintos grados de vigencia o aceptación. Ha adoptado discursos y desechados otros; se la ha acomodado a estructuras nuevas, pero también se la ha dejado como pieza de museo de expresiones pasadas que en su momento se consideraron constitutivas de nuestro presente.”¹⁷

Todo lo anterior se corresponde además con el contexto histórico en que ciertos repertorios asociados a determinados instrumentos, como la guitarra, comienzan su legitimación docta en Chile.

“[...] fue este instrumento uno de los últimos en incorporarse a la aulas oficiales para el estudio de la música, en este caso, a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en las diferentes etapas de transformación que ha tenido desde la inclusión del Conservatorio Nacional al mundo universitario.

[...] ¿es la música que desarrollo este instrumento, o aquello que representa, lo que impidió su acceso al Conservatorio Nacional sino hasta muchos años después de la reforma de fines de la década del veinte en el pasado siglo? [...] ¿por qué, cuando se la incorpora en 1938, no se hace a través de alguno de los profesores que eran ampliamente conocidos en el medio musical chileno y, en cambio se contrata a Albor Maruenda, profesor e intérprete argentino recién llegado de Europa?”¹⁸

Más tarde, en 1943 encontramos al mismo Albor Maruenda anunciado en la oferta radial de Radiomanía:

“Pocos artistas que actúan en nuestro medio radiotelefónico tienen tantos méritos como el notable guitarrista español, Albor Maruenda, uno de los artistas de lujo de los programas de Radio Sociedad Nacional de Agricultura, que está presentándose en sus audiciones nocturnas durante el mes de Mayo.

Maruenda, es profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música, y su labor, a través de los años, rinde los mejores frutos, como que se trata de un estudioso, enamorado de su instrumento.”¹⁹

Si hemos cotejado todas estas referencias para dar cuenta de las problemáticas contenidas en los intérpretes y sus repertorios, así como sus modos de ejecución, asimilados todos a discursos identitarios de diverso origen y con distintos propósitos, es porque reconocemos las problemáticas que un instrumento como la guitarra arrastra. Más aún

¹⁶ Gabriela Mistral: “La música americana de los ‘Cuatro Huasos’”, *El Mercurio*, Santiago de Chile (1 de diciembre de 1940), p.3.

¹⁷ Christian Uribe Valladares: “La guitarra en los escritos de la historia musical chilena”, *Revista Musical Chilena*, N° 202 (2004), p. 26.

¹⁸ *Ibíd.* p. 27.

¹⁹ La Bolsa de Noticias, *Radiomanía*, 2 (1943), p.18.

cuando se trata, como en el caso de los dos discos de Ricardo Acevedo, de una propuesta que buscó desde su origen un distanciamiento con prácticas territorialmente afines y vecinas, y porque se trató de proyectos gestados desde una industria cultural y discográfica que buscaba una proyección distinta, más refinada y cercana a una guitarra “clásica” que si bien pulsada fue gestada desde la oralidad de una práctica nacida de lo popular y sin teoría.

Los discursos y enunciados de autenticidad vinculados a un instrumento como la guitarra, no pueden desprenderse de la relación con las prácticas locales en que habitan, como parte de los flujos culturales globales que los arrastran y relocalizan.²⁰ Los procesos de significación en que se negocian y elaboran constantemente, sobre todo a partir del carácter idiosincrático, los discursos nacionales de buena parte de los países en América Latina arrastran dominios de pertenencia y construcción de identidades. La guitarra, institucionalizada a partir de la noción de guitarra *clásica* (pulsada) que consagra repertorios prioritariamente escritos, y cuya práctica expone una fuerte carga eurocéntrica, encuentra, aunque sin integrar completamente, espacios de diálogo a partir de propuestas que intersectan, no sin fricción, aspectos performativos y performáticos,²¹ en modos de ejecución en que lo popular parece permear cada vez más el universo de la guitarra académica en un contexto latino-afro-americano que se proyecta a partir de las propuestas estéticas de músicos de varias generaciones, y que como en el caso de Ricardo Acevedo, sirven como estudio de caso para una reflexión sobre los usos y discursos de una práctica instrumental.

²⁰ Kevin Dawe: “The Cultural Study of Musical Instruments”, en Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music* (New York: Routledge, 2003), p. 274.

²¹ Alejandro Madrid: “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Trans*, N° 13 (2009). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>.

Mauricio Valdebenito, titulado como Intérprete en Guitarra y Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile, ha participado en las siguientes publicaciones: *Composiciones para guitarra de Violeta Parra* (1994), *Víctor Jara: Obra Musical Completa* (1996), *El Gavilán de Violeta Parra* (2001). Como intérprete en guitarra ha realizado giras en Estados Unidos (2008 y 2013), Europa (2005, 2008 y 2010) y América Latina. Ha estrenado y grabado gran cantidad de obras de compositores chilenos y latinoamericanos. Es integrante del Ensamble Serenata, agrupación instrumental que cultiva música latinoamericana. Como solista ha editado los siguientes discos: *Música Chilena para Guitarra* (1998), *Guitarra LatinoAfroAmericana* (2003) y *Mestiza* (2014). Actualmente se desempeña como académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Conservatorio de Música de la Universidad de Mayor.

La industria cultural y musical: reflexiones y recorridos en América Latina

La exotización del ser latinoamericano por parte de la industria musical estadounidense de mediados de siglo XX. Reflexiones a partir de los filmes «Saludos Amigos» (1942) y «The Three Caballeros» (1944)

Juan Carlos Poveda Viera

Doctorando Facultad de Filosofía y Humanidades, UCHILE
Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado

Resumen

En el contexto de la *Good Neighbor Policy* (“Política de buena vecindad”) instaurada bajo el gobierno de F. D. Roosevelt, la industria cultural estadounidense constituyó una herramienta de propaganda de acercamiento ‘amistoso’ a América Latina, esto a modo de fortalecer su posicionamiento continental en oposición al bloque comunista. Es en este escenario que dicha potencia financia la producción de filmes en los cuales se construye y estereotipa un concepto de lo latinoamericano y en la cual la música asume un rol no solo como recurso estético, sino también cumpliendo un papel activo en la construcción de otredad, entregando un contenido sonoro al proyecto ideológico de la industria cultural estadounidense, esto en correspondencia con la construcción de hegemonía. En consecuencia, es así como se potencian a figuras como Carmen Miranda, Yma Sumac o Dámaso Pérez Prado y se financia la producción de filmes como «Saludos Amigos» (1942) y «The Three Caballeros» (1944).

A partir de los antecedentes expuestos, esta ponencia reflexiona sobre la construcción de estereotipos musicales con los cuales la industria musical estadounidense de las décadas de 1940 y 1950 representó musicalmente lo ‘latinoamericano’.

Palabras clave: Industria Cultural norteamericana; Industria Musical norteamericana; Walt Disney y Latinoamérica; Good Neighbor Policy.

The exotization of Latin-American being by the mid twentieth century American Music Industry. Reflections from the films "Saludos Amigos" (1942) and "The Three Caballeros" (1944)"

Abstract

According to “Good Neighbor Policy” instituted under President F. D. Roosevelt, American Cultural Industry was used as a propaganda tool as a ‘friendly’ approach to Latin America. Therefore, USA government strengthened their continental positioning in opposition to the communist bloc. At this stage, USA government financed films production where was built a stereotyped concept of Latin American. In this process, music was not only an aesthetic resource, but also it played an active role in otherness

construction, giving a sonorous content to the ideological project of the American Cultural Industry. This corresponding to the construction of hegemony. Consequently, it is how empower figures such as Carmen Miranda, Yma Sumac or Dámaso Pérez Prado and films production such as "Saludos Amigos" (1942) and "The Three Caballeros" (1944) were financed.

From the above background, this presentation reflects on the construction of musical stereotypes with which the American Music Industry during the 1940s and 1950s represented musically the 'Latin'.

Keywords: American Cultural Industry; American Music Industry; Walt Disney & Latin America; Good Neighbor Policy.

Palabras iniciales

Las reflexiones vertidas en este escrito se desprenden del Proyecto de Tesis que estoy desarrollando dentro del programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, ofrecido por el Centro de Estudios Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile,¹ en el cual pretendo analizar los materiales sonoros utilizados para la construcción de estereotipos musicales con los cuales la industria musical estadounidense de las décadas de 1940 y 1950 representó musicalmente lo 'latinoamericano'. Como es de suponer de un Proyecto de Tesis en proceso, abundan en este las interrogantes y reflexiones, pero escasea madurez, coherencia y, por supuesto, el dominio profundo de los materiales propuestos. En consecuencia, esta ponencia se articula desde este ingenuo pero energético estado primario, motivada principalmente por la intención de compartir propuestas y motivaciones.

1. Antecedentes del caso

Bajo el gobierno de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) Estados Unidos desarrolló un marco diplomático de acercamiento y posicionamiento en América Latina distinto al intervencionismo que se venía desarrollando desde el siglo XIX bajo el amparo de la Doctrina Monroe (1823) y que hacia comienzos del siglo XX estaba tomado un cariz más agresivo traducido en una fuerte injerencia de dicha nación en gran parte de Centroamérica y el espectro Caribe. El cambio se produjo hacia 1933 a través de la *Good Neighbor Policy*, política de 'buena vecindad' enmarcada dentro del conjunto de medidas

¹ Programa cursado gracias al respaldo de la Beca Doctorado Nacional, otorgada por el Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt).

económicas, políticas y culturales del llamado “Panamericanismo” y que prometía revertir el intervencionismo de Estados Unidos en los demás países del continente, valorando las cualidades identitarias de cada nación americana pero buscando también puntos en común que fortalecieran la idea de una “cultura hemisférica occidental”.² Cabe destacar que dicha estrategia permitió a Estados Unidos establecer un dominio continental en oposición al bloque comunista que se iba consolidando en el otro hemisferio, fortaleciendo así su posición a nivel global.

En el escenario recién descrito, la música cumplió un rol significativo para ayudar a fortalecer estos, en términos de Hess, “lazos afectivos” entre naciones. Tal como indica esta autora, la “diplomacia cultural” se convirtió por entonces en un elemento clave del proyecto panamericanista. Instituciones gubernamentales como la División de Relaciones Culturales – establecida en 1938- o la Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas – nombre abreviado desde 1945 con la sigla OIAA-, establecida desde el verano de 1940 bajo la tutela del Departamento de Estado y el Consejo de Defensa Nacional, organizaron y financiaron actividades de encuentro e intercambio entre compositores, intérpretes y musicólogos estadounidenses y latinoamericanos, así como también la publicación de partituras e investigaciones sobre música de América Latina: “Basta decir que en la década del 30 y 40, la “edad de oro” del Panamericanismo, la música de arte latinoamericana se hizo sentir en los Estados Unidos a un nivel no alcanzado ni antes ni después”.³

Al mismo tiempo que la música constituyó un significativo recurso cultural dentro de los ámbitos académicos analizados por Hess, esta también jugó un rol dentro de ámbitos más mediatizados y masivos de la Industria Cultural, tales como el cine y la radio, entendidas estas como herramientas ‘seductoras’ y ‘amigables’ para el posicionamiento ‘amistoso’ de Estados Unidos en Latinoamérica, las cuales, considerando su eficacia y pertinencia masiva, también eran administradas por las entidades gubernamentales ya mencionadas.⁴ Es así como se produce, por ejemplo, una serie de filmes que desarrollaron

² Carol Hess: *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Panamerican Dream* (Nueva York: Oxford, 2014).

³ Hess: *Representing*, p. 3.

⁴ Sobre el posicionamiento imperialista de EEUU a través de su Industria Cultural se recomienda consultar Frances Stonor: *La CIA y la Guerra Fría Cultural* (Barcelona: Debate, 2013) y Victoria De Grazia: *El Imperio Irresistible. Un minucioso análisis del triunfo de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización*

diversos tópicos en torno a lo latinoamericano, tales como *Saludos Amigos* (1942),⁵ *The Gang's All Here* (1943),⁶ *The Three Caballeros* (1944),⁷ o más adelante, *Secret of the Incas* (1954)⁸ y *Cha-Cha-Cha Boom!* (1956).⁹ En todos estos filmes la música constituyó un importante recurso sonoro en la construcción y caracterización de un concepto de lo latinoamericano en una etapa en que, por lo menos en términos mediáticos, nos atrevemos a calificar como un “momento genésico”¹⁰ en el cual se ‘escribe’ y mediatiza Latinoamérica para la sociedad estadounidense.

En relación a lo anterior, para todas las producciones citadas se contrató a figuras que la industria musical estadounidense— en estrecha conexión con la industria fílmica— tenía intención de promover. Es así como en *Saludos Amigos*, y sobre todo *The Three Caballeros*, se produce el debut en dicho mercado de músicos principalmente mexicanos y brasileiros, tales como Ary Barroso, Aurora Miranda, Dora Luz, Carmen Molina, el Trío Calaveras, entre otros; y en el caso de *The Gang's All Here*, la influyente Twentieth Century Fox Corporation presenta a la actriz y cantante luso-brasilera Carmen Miranda (Marco de Canaveses, 1909 – California, 1955). Como continuidad a esta primera etapa configurada durante los años cuarenta, hacia mediados del cincuenta se produce un segundo momento del proceso descrito, en el cual, quizás con menor intensidad mediática, se potencia a través del film *Secret of the Incas* la figura de la cantante peruana Yma Sumac (Cajamarca, 1922 – California, 2008) y con *Cha-Cha-Cha Boom!* al compositor, arreglista

europaea (Barcelona: Belacqua, 2006). Para situar dicha problemática en Latinoamérica es posible consultar Ricardo Salvatore: *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2006). Para el caso brasileiro ver Pedro Tota: *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 2000) y en Chile a Fernando Purcell: *¡De Película! Hollywood y su impacto en Chile* (Santiago: Taurus, 2012); Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz: *El estallido de las formas. Chile en los albores de la «cultura de masas»* (Santiago: Lom, 2005); o Stefan Rinke: *Encuentros con el yanqui: Norteamericanización y cambio sociocultural en Chile (1898-1990)* (Santiago: Lom, 2014).

⁵ Disney, W. (Productor) & Jackson, W., Kinney, J., Luke, H. y Roberts, B. (Directores). (1942). *Saludos Amigos* [Film]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

⁶ LeBaron, W. (Productor) & B. Berkeley (Director). (1943). *The Gang's All Here* [Film]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Corporation.

⁷ Disney, W. (Productor) & N. Ferguson, G. Geronimi, J. Kinney, B. Roberts y H. Young (Directores). (1944). *The Three Caballeros* [Film]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

⁸ Epstein, M. (Productor) & Hopper, J. (Director). (1954). *The Secret of the Incas* [Film]. Estados Unidos: Paramount Studios.

⁹ Katzman, S. (Productor) & Sears, F. (Director). (1956). *Cha-Cha-Cha Boom!* [Film]. Estados Unidos: Four-Leaf Productions.

¹⁰ Emanuele Amodio: *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la Conquista de América* (Quito: Abya Yala, 1993).

y director cubano Dámaso Pérez Prado (Matanzas, 1916 – Ciudad de México, 1989). Cabe añadir que en todos los casos mencionados se está hablando de figuras que previamente a su instalación en la industria musical estadounidense ya gozaban de prestigio y reconocimiento en la industria musical latinoamericana - impulsada en gran parte por la primera hacia principios del siglo XX y consolidada en la década del 20.¹¹ Por ejemplo, Miranda era considerada una de las principales figuras de la música popular brasilera una década antes de su primer viaje a Estados Unidos en 1939.¹² Con Sumac ocurría algo similar dentro del ámbito del folklore antes de su llegada a Nueva York en 1946. En el caso de Pérez Prado, este ya poseía una trayectoria artística desarrollada en Cuba y México. Es más, tanto Miranda como Pérez Prado contaban con experiencia en el cine brasilero y mexicano respectivamente.

De manera complementaria a la construcción de ‘lo latinoamericano’ por parte de la industria fílmica de Hollywood, desde del ámbito de la industria musical estadounidense resulta pertinente añadir como antecedente la creación y difusión del género musical *Exotica*, popularizado hacia finales de la década del cincuenta por el músico y productor Martin Denny (1911, Nueva York – 2011, Hawaii), quien en 1957 lanza un álbum con ese nombre.¹³ En breves términos breves, podemos definir *Exotica* como un género musical que, en un formato principalmente instrumental, buscó evocar un imaginario de lo ‘exótico’ a través de recursos tímbricos - uso de instrumentos musicales provenientes de diversos orígenes geográficos, como Oceanía, sudeste asiático, Hawaii, Amazonía, los Andes o África-, de recursos rítmicos - principalmente patrones rítmicos caribeños- y de recursos melódicos - por ejemplo el uso de escalas musicales denominadas “orientales” -, incluyendo en algunos casos la recreación de sonidos ‘naturales’, como por ejemplo, el canto de aves tropicales.¹⁴ En adición a los ‘recursos exóticos’ ya descritos, el género

¹¹ Juan Pablo González: *Pensar la música desde América Latina* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013). Para una documentada aproximación a la formación de una industria musical en el caso chileno – ejemplo que posee varios puntos en común con otros casos latinoamericanos- consultar Juan Pablo González y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005), pp. 171-268.

¹² Tania da Costa García: *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)* (San Pablo: Annablume/FAPESP, 2004), p. 13.

¹³ Denny, M., *Exotica*, disco de audio (Los Angeles: Liberty, 1957).

¹⁴ Un ejemplo de lo recién planteado lo constituye el single «Quiet Village» (Música: Les Baxter), lanzado por Martin Denny en su álbum *Exotica*. Interesante resulta consultar el registro audiovisual de dicha composición producido para el programa radial *Hawaii Calls*, vigente entre 1935 y 1975. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=QJK2LwD_nEY.

contempló en su configuración sonora el uso de signos musicales familiares para el auditor estadounidense, tales como el timbre del piano, contrabajo, instrumentos de orquesta, intervenciones corales,¹⁵ entre otros, así como el empleo de una armonía derivada del *Jazz*, todos estos elementos muy vinculados a la tradición de la música popular de dicha nación, sobre todo a la vinculada con el *Easy Listening* y la Música Ambiental.¹⁶

De manera complementaria a los recursos musicales descritos, los álbumes producidos por Martin Denny y otros representantes del género se valieron de recursos escritos - sugerentes títulos de composiciones y álbumes, explicaciones y descripciones incluidas en la contraportada o interiores de los discos - así como también de recursos visuales - fotografías o ilustraciones de portada e interiores -, todo esto con la finalidad de evocar mundos ‘exóticos’ contruidos e imaginados a través de referentes culturales de diversas procedencias culturales y geográficas. Ahora, si bien el ‘exotismo’ desarrollado por Denny y otros representantes del género no se avocaba exclusivamente a la representación de lo latinoamericano, consideramos que el análisis de este material resulta pertinente para la comprensión de la construcción de otredad a través de la música y, por ende, de lo que denominaremos ‘Imaginario Musicales’. Ejemplo de esta pertinencia la podemos evidenciar en la construcción de la imagen artística y el concepto musical con los cuales Yma Sumac se daría a conocer en el medio estadounidense a través del disco *Yma Sumac... voice of the Xtabay*,¹⁷ proceso del cual estuvo a cargo como productor discográfico otro representante del género *Exotica*, Les Baxter (1922, Michigan; 1996, California),¹⁸

Así entonces, tomando en cuenta los antecedentes expuestos cabe preguntarse cómo se configura una construcción mediática de una cierta idea de ‘sujeto latinoamericano’, normada en código político de ‘buena vecindad’, en la cual la música asume un rol no solo

¹⁵ Cabe aclarar que estas intervenciones corales se producían con un énfasis tímbrico – en este caso timbre vocal-, por lo que generalmente no se contemplaba el uso de un texto.

¹⁶ Sobre *Easy Listening* y Música Ambiental se recomienda consultar Poveda, J.C. (2008). *Ahumada Muzak: Aproximaciones al sistema de música ambiental instalado en los principales paseos peatonales de Santiago Centro entre los años 2003 y 2008*. (Tesis de Magíster) Universidad de Chile, Santiago, Chile. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-poveda_j/pdfAmont/ar-poveda_j.pdf

¹⁷ Sumac, Y. (1950). *Yma Sumac... voice of the Xtabay* (Disco de audio). Los Angeles: Capitol.

¹⁸ Carlos Fernando Elías: “Yma Sumac, o la construcción mediática de una inca ecualizada”, en Araújo, H. et al. (eds.), *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina* (Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2010), pp. 279-293.

como recurso estético, sino también cumpliendo un papel activo en la construcción de otredad, entregando un contenido sonoro al proyecto ideológico de la industria cultural estadounidense, esto en correspondencia con la construcción de hegemonía.

2. Descripción del caso

Hello Friends, cantemos
Salud Fraternidad
Ya es hora de vivir en buena amistad
Hello Friends, vecinos
Unidos hay que estar
El sol nace en un nuevo día
Que nos trae felicidad.¹⁹

Ubicándonos en el escenario descrito en el capítulo anterior, nos compete destacar la vinculación de Walt Disney con el gobierno de Estados Unidos, la cual se tradujo en una abundante producción de filmes propagandísticos. Como indica Purcell, entre 1941 y 1946 los estudios Disney produjeron veintiocho filmes “educacionales”, ochenta producciones destinadas al entrenamiento militar, y seis grandes producciones para la industria del entretenimiento, a lo cual hay que agregar setenta cortometrajes, de los cuales seis contaron con el apoyo de la Academia al ser nominados al Oscar - en efecto, dos de ellos lo obtuvieron: «*Der Fuhrer's Face*» y «*Lend a Paw*» -. Es dentro de esta producción que se encuentran los filmes que son de nuestro interés: «Saludos Amigos» (1942) y «*The Three Caballeros*» (1944), ambos ambientados en Sudamérica y estrenados en plena época de guerra.

«Saludos Amigos» (color, 40'), es un filme que combina acción real y animación. Para la realización de esta producción Walt Disney viajó al continente acompañado por un equipo de profesionales, el cual evidentemente incluyó también a un compositor. El filme se inicia con su canción principal y homónima, promoviendo “salud”, “fraternidad” e indicando que “ya es hora de vivir en buena amistad”. Por otra parte, los créditos iniciales incluyen una dedicatoria inicial: *With sincere appreciation for the courtesy and cooperation shown us by the artists, musicians and our many friends in Latin America. Walt Disney*. Acto seguido, se inicia un recorrido por diversas localidades de Latinoamérica, “tratando siempre de evitar las ciudades para tener más tiempo de visitar la

¹⁹ Texto de «Hello Friends», canción principal del film «Saludos Amigos» en su versión en castellano para Latinoamérica. Música: Charles Wolcott, letra original: Ned Washington.

región aborígen” como indica el narrador. La primera locación es el lago Titicaca, de donde se muestran imágenes ‘reales’ de un mercado local; luego el recorrido se detiene ‘ficticiamente’ en Santiago de Chile, el cual se representa solamente mediante el personaje animado “Pedrito”; y posteriormente Buenos Aires - la cual es catalogada como una ciudad “hermosa y moderna”-, junto con imágenes de pampa y de “gauchos”. Cabe mencionar aquí que Disney fija su atención en las caricaturas criollistas del dibujante Florencio Molina Campos, quien además invita a Disney y su equipo a su rancho privado. Por otra parte, en esta etapa del filme se pone atención en la similitud entre el gaucho pampeano y el *cobwoy* texano, representado por el personaje *Goofy*. Luego de Argentina, se exhibe Río de Janeiro, con imágenes del Pan de Azúcar, del Corcovado, del barrio Urca, así también como su flora y fauna amazónica, de la cual se desprende un nuevo personaje: el papagayo José “Pepe” Carioca.

En cada una de las representaciones mencionadas en el párrafo anterior la música constituyó un elemento de alta importancia. De hecho, no resulta gratuito que la adjudicación al Óscar fuera justamente por “Mejor Música”. En cada zona visitada, el músico de Disney, Charles Wolcott, tomó contacto con las prácticas musicales recomendadas en muchos casos por las autoridades encargadas de recibirlos. El resultado de este proceso es la representación musical de Perú mediante una banda sonora basada en la escala pentatónica basada en “las exóticas melodías que [...] se han perpetuado desde las remotas civilizaciones Incas”. En el caso de Argentina, si bien se cita al tango – como es de esperarse desde una óptica foránea-, este se relaciona con lo moderno y urbano, por lo que el filme se encarga de adentrarse más bien en la región pampeana y sus danzas ‘típicas’, rescatando la Chacarera, el Malambo y el Pala pala, los cuales poseen, según el narrador, pasos de baile “muy parecidos a los de los vaqueros norteamericanos”. Para Brasil, al igual que para Argentina, se dedica un tiempo considerable del filme a mostrar algunas manifestaciones dancísticas, pero desde una dimensión más bien urbana centrándose en el Samba y en dos canciones actualmente propias del repertorio clásico de la música popular de aquella nación: «*Aquarela do Brasil*» (Ary barroso) y «*Tico tico no fubá*» (Zequínha de Abreu). En el caso chileno no se hace muestra de ninguna manifestación musical local.

De modo complementario, resulta sumamente interesante y esclarecedor para este estudio el análisis de la visión y discurso sobre la música latinoamericana desarrollados en

el documental *South of the Border* (33', color, 1942), producido de manera paralela a Saludos Amigos con la intención de documentar la realización del mismo. *South of the Border* incluye, por ejemplo, fragmentos documentales de las recepciones oficiales de las cuales disfrutó el grupo de dieciséis profesionales, o de Walt Disney y su esposa durante el viaje, el cual se extendió durante 10 semanas²⁰ entre los meses de agosto y octubre de 1941,²¹ en medio de un duro momento económico para los Estudios Disney.

Producido con el apoyo de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos, *South of the Border* se da inicio indicando que la visita a la región “tuvo como resultado una mejor comprensión del arte, música, folklore y humor de nuestros amigos de Latinoamérica, fuente de inspiración para futuras historias animadas”. Así entonces, se comienza en Río de Janeiro con el registro de los festejos del día de la independencia. Imponentes resultan las imágenes de un desfile militar con el entonces presidente Getulio Vargas, sobre las cuales Disney señala en su narración: “Nos dimos cuenta de que Brasil no se había quedado atrás en este mundo en guerra, sino que era un país preparado para cualquier contingencia”. Cabe destacar en este contexto el rol del compositor nacionalista Heitor Villa-lobos, el cual figura en la celebración dirigiendo un coro de, según Walt Disney, 30.000 niños. Luego de mostrar algunos paisajes urbanos y naturales de Brasil se procede a exhibir el registro realizado en Uruguay, lugar del cual el grupo quedó con la impresión de que la gente “disfrutaba al máximo de la vida”. Imágenes de un exclusivo club de yates y de la industria ganadera constituyen principalmente la muestra de este país. El paso por Argentina comienza con la muestra de Buenos Aires, citando su prosperidad y ‘grandes proporciones’. Luego, se procede a recorrer provincias interiores, donde se profundiza el citado encuentro con el acaudalado dibujante Molina Campos y una mirada romántica, heroica y estereotipada del gaucho pampeano. Musicalmente se destaca el encuentro del grupo con un conjunto folklórico dirigido por el legendario músico e investigador del folclore argentino Andrés Chazarreta. Luego prosigue el aterrizaje en Santiago de Chile, lugar donde se produce un encuentro en un fundo con un conjunto folclórico y la participación de Los Cuatro Huasos: “Los vaqueros chilenos no se parecen mucho a los gauchos argentinos” - y por tanto tampoco a los vaqueros norteamericanos -

²⁰ Disponible en <http://www.waltandelgrupo.com/>.

²¹ Purcell: ¡De Película!, p. 122

reflexionará Disney luego de tomar contacto con el imaginario de la zona central, de bailar Cueca y vestirse un ‘poncho’. Los registros exhibidos de la región andina son ejemplificados por La Paz, el lago Titicaca y Cuzco, lugares que son retratados principalmente con mercados populares y la muestra de tejidos. En el caso de La Paz se muestran imágenes de una siembra comunal, especificando que, aparte de “pintoresca, esta forma de siembra refleja la solidaridad y camaradería de este país”. Luego de una breve reseña a Ecuador, Colombia y Venezuela, el filme muestra una ilustración del mapa de Centroamérica con la aclaración de que “nuestro viaje era demasiado corto para hacer justicia a todos estos atractivos países, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, cada uno con una música y un ambiente distinto. Luego El Salvador y Honduras”. Sin embargo, se hace un detenimiento en Guatemala, donde se menciona la visita a Chichicastenango, donde se exhiben imágenes de indígenas quemando incienso y orando en Iglesia de Santo Tomás. Acá Disney menciona que a su grupo le “daba la impresión de que todo el mundo iba al ritmo de la marimba”, catalogando a Guatemala como “el país de la Marimba, una música que se oye incluso en los mercados”. Después de una cita a su alfarería, al café y al cultivo del maíz, se muestran imágenes del homenaje de los empleados del hotel donde residieron esos días: una torta con la cara de Mickey y la frase “*Hello papá*”. El filme documental termina su recorrido con México, lugar donde se fue a buscar “más impresiones, más música y más color” y donde prima la imagen de los jardines flotantes de Xochimilco junto con la del Charro, para cerrar finalmente con la imagen del retorno, ya en la aduana de algún aeropuerto de EE. UU., lugar en el cual un oficial revisa con rudeza y extrañeza los recuerdos y regalos traídos del viaje.

Como se dijo anteriormente, luego de *Saludos Amigos* los estudios Disney producen dos años después un segundo filme con Latinoamérica como protagonista, pero esta vez con un mayor énfasis en la música, «*The Three Caballeros*» (color, 69’), centrándose básicamente en dos países: Brasil y México. La trama en este caso gira en torno al Pato Donald, quien visita Latinoamérica junto a su amigo brasileiro, el ya conocido papagayo José Carioca, y también junto a un nuevo personaje, Panchito Pistolas, un gallo mexicano amistoso, pero ingobernable y alocado. Nominada al Óscar por Mejor Música Original y Mejor Sonido, *The Three Caballeros* incluyó a estrellas tales como la brasilera Aurora Miranda - hermana de Carmen- de Brasil, las mexicanas Dora Luz y Carmen Molina, así

como también de la participación de diversos cantantes, compositores y conjuntos musicales que potenciaron su fama internacional luego del estreno.

Así entonces, el filme se inicia con un paisaje ilustrado de la zona septentrional de México junto con la canción principal de la producción, homónima y basada en «Ay, Jalisco, no te rajes!» (Música: Manuel Esperón/ Letra: Ernesto Cortázar), popularizada en 1941 por Jorge Negrete en el filme del mismo nombre. Considerando este éxito de la canción, los estudios Disney invitaron a Esperón a trabajar en la producción, eso sí, con letra en inglés solicitada al letrista del estudio, Ray Gilbert. Esta nueva versión traía frases para ser interpretadas por “los tres caballeros” (Pato Donald – EEUU-, José Carioca – Brasil- y Pancho Pistolas – México-) tales como:

“No matter where he goes/ The one, two, and three goes/ We're always together / [...] Through fair and stormy weather/ We stand close together/ Like books on a shelf/ As pals though we maybe/ When some Latin baby says yes, no, or maybe/ Each man is for himself! [...]”.

Cabe señalar que esta última frase es acorde a la orientación sexista de todo el filme, en el cual la mujer latina constituye un permanente provocador objeto de deseo y conquista.

Luego la apertura del filme, este muestra a un Pato Donald abriendo regalos provenientes de diversos países de América Latina, hecho que lo motivará a realizar su viaje. La travesía de Donald comienza en la región argentina del polo sur, personificando a un pingüino que cansado del frío se decide por lugares más templados, terminando en Ecuador, lugar donde el pingüino en cuestión prueba su ‘primer alimento latinoamericano’: una banana. La música instrumental que acompaña estas escenas se titula «Sobre las olas», canción publicada en 1888 por el compositor mexicano Juventino Rosas. Luego de algunas escenas en la pampa argentina (hasta el momento las escenas son animadas) con un niño amansando a un ‘burrito volador’ – musicalizadas con la canción tradicional «Arroz con leche»- se emprende viaje a Brasil. El concepto ofrecido de Brasil está basado en Bahía, según Pepe Carioca “tierra de romance” y ‘lindas muchachas’, dando paso a la interpretación de la canción «*Na Baixa do Sapateiro*» (Ary Barroso), en la voz de Néstor Amaral. Acto seguido, se abre paso un samba, dando espacio a una imagen arquetípica de la exotización de Latinoamérica por parte de Hollywood: la mujer alegre y cantante vestida con un sombrero de frutas. En este caso el protagonismo estará en manos de Aurora Miranda - hermana de Carmen, por entonces ya era conocida en la cultura popular

estadounidense-, actuando como personaje ‘real’ sobre un paisaje ilustrado y con un Donald profundamente atraído por ella. La música para esta escena también pertenece a Ary Barroso, «*Os Quindis de Yayá*», de 1941. Cabe mencionar que la breve interrupción sufrida dentro de la acción se da con «*Pregões Cariocas*» de Carlos Alberto Ferreira - ‘*Braghinha*’- (1931). Así entonces, se da paso a la siguiente y última visita de Donald, México, lugar donde se integra el ‘tercer caballero’, Pancho Pistolas. Destacan aquí distintos paisajes y situaciones de la cultura tradicional mexicana: la tradición religiosa de recrear el pesebre cristiano, la danza y el canto, las posadas, la piñata, entre otras. El plan musical se aplica básicamente como una secuencia de danzas. El tradicional «Jarabe Pateño» (atribuida a J. Yeverino Cárdenas, 1900) da lugar a «Lilongo» (Felipe Gil, 1946), interpretado por el Trío Calaveras, donde destaca una intervención de Donald bailando ritmos norteamericanos derivados del *Jazz*. Luego de coquetear con las bailarinas de la fiesta Donald viaja a las playas de Acapulco, lugar donde nuevamente la mujer se convierte en un objetivo ‘a conseguir’. Posterior a esta escena se hace una breve representación animada de la vida nocturna de México - dimensión urbana- con la canción «*You belong to my heart*», versión en inglés de «Solamente una vez» (Agustín Lara), tornándose la animación cada vez más sicodélica, y dando paso a un interludio en que Donald baila con una mujer vestida con el atuendo típico de Oaxaca y cantando «La Sandunga» (melodía de origen andaluz arreglada por Andrés Gutiérrez y letra añadida por Máximo Ramó Ortiz hacia 1853). Si bien el estado sicodélico se relaja, este se retoma con fuerza con un paisaje del norte de México y una coreografía de cactus danzantes acompañados por una versión instrumental de «Jesusita en Chihuahua» (Mendoza y Cortés, 1916), canción emblemática de la Revolución. Acto seguido, la película cierra con una caótica escena de Pancho Pistolas toreando a Donald, luego de la cual todos terminan como amigos con la canción «*The Three Caballeros*» de fondo.

3. Problematicaciones a modo de cierre

Entendiendo la música como un sistema simbólico capaz de construir imaginarios, reconocemos en el campo de la industria musical estadounidense de las décadas de 1940 y 1950 un proceso de construcción de “imaginarios musicales” para estereotipar y representar desde los códigos y recursos de lo exótico a lo latinoamericano, proceso de desarrollo

cultural que promovió un contenido sonoro en correspondencia con un proyecto de hegemonía enmarcado dentro de la política de ‘buena vecindad’. En este sentido, surgen ciertas interrogantes, como por ejemplo: ¿qué referentes sonoros utilizó la industria musical estadounidense en las décadas del cuarenta y cincuenta para la construcción de estereotipos musicales con los cuales representar lo latinoamericano? ¿Qué características presentan los imaginarios que se busca evocar a través de estos estereotipos musicales? ¿Cómo contribuye esta estereotipación musical a un proyecto de hegemonía? Encontrándose esta investigación en una etapa inicial y experimental es difícil aventurar respuestas a dichas interrogantes, sin embargo, a modo de primera hipótesis tentativa nos atrevemos a plantear que parte de las estrategias del proyecto de hegemonía global que desarrolló Estados Unidos hacia mediados del siglo XX se tradujo en que, a través de su industria cultural, dicha nación propagara una idea de superioridad económica, racial e ideológica, estereotipando muchas veces de manera peyorativa a otras culturas y naciones.

Considerando lo anterior en relación al ámbito de la industria musical, planteamos que la construcción de estereotipos musicales para representar lo latinoamericano obedeció a un proceso de “exotización”, entendiendo este concepto como una operación que conceptualiza y designa y representa a un otro a partir de una combinación de signos provenientes de diversos orígenes culturales y geográficos, esto generalmente dentro de las lógicas del espectáculo y el entretenimiento.

En consecuencia, planteamos que la industria musical estadounidense de las décadas de 1940 y 1950 construye una estereotipación musical ‘desambientada’, ‘desterritorializada’ y, en definitiva, “exótica” con la cual designar lo latinoamericano generalmente en torno a los tópicos de lo festivo, vacacional, tropical y paradisíaco.

Juan Carlos Poveda Viera es un investigador y académico chileno. Además de su Licenciatura en Educación Musical, cuenta con estudios superiores en Guitarra en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, lugar donde también obtiene el grado de Magíster en Musicología. Ha participado en diversos proyectos de investigación, pasantías, congresos y seminarios, tanto en Chile como en el extranjero. Gracias a la beca otorgada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) actualmente se encuentra cursando estudios de doctorado en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, desempeñándose además como director de la carrera de Pedagogía en Música en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en Santiago de Chile.

“Dime de dónde eres”. Mercado musical chileno y repertorios políticos discretos en la década de 1990

Nicolás Masquiarán

Departamento de Música, Universidad de Concepción

Resumen

El devenir histórico de Chile fue definiendo, desde la década de 1960, un perfil monolítico para la música con compromiso político, marcado por la impronta de los movimientos culturales desarrollados durante el gobierno popular y como resistencia a la dictadura de 1973-90. Retornada la democracia, estas vertientes confluyeron como referente y herramienta de la coalición gobernante para fortalecer su imagen e influencia sugiriendo un vínculo con el legado de la Unidad Popular. Esa misma década, emergió un mercado musical que se alineaba con el neoliberalismo económico heredado de la dictadura y las transnacionales de la música, incentivando la circulación de bandas comerciales. Pero las convenciones y supuestos que habían cuajado del proceso anterior habían canonizado un estereotipo de música políticamente comprometida, con un discurso, una estética y un sistema de valores más o menos cerrado que invisibilizó cualquier intención crítica presente en los repertorios comerciales. El presente trabajo deconstruye esos estereotipos y analiza casos tenidos equívocamente por inocuos, donde se revelan contenidos políticos hasta ahora obviados, con sus propias perspectivas sobre la realidad ajenas a las que entonces reconocía el oficialismo, que dejan evidencia sobre posturas, discursos, necesidades e intereses muchas veces relegados.

Palabras clave: música comercial, industria musical, política, dictadura, posdictadura.

“Dime de dónde eres”: Chilean Music Market and Discret Political Repertories in 1990

Abstract

The historical becoming of Chile defined, since the 1960s, a monolithic profile for music with political contents, marked by the traces of cultural movements developed during the Popular Government and later as resistance to the dictatorship of 1973-1990. When democracy returned, these strands came together as a reference and tool for the ruling coalition to strengthen its image and influence suggesting a link with the legacy of the Unidad Popular. That same decade, emerged a musical market aligned with both the neoliberalism inherited of the dictatorship and transnational industry of music, stimulating the circulation of commercial bands. But the conventions and assumptions left by the previous process had canonized a stereotype of politically implicated music, with a speech, an aesthetic and a values system relatively closed, that made unsighted any critical intention present in commercial repertories. This work deconstructs these stereotypes and analyzes

some cases wrongly accounted as innocuous, where political contents hitherto overlooked are revealed, with its own views about reality different to those which are formally accepted by the ruling groups, leave evidence about positions, speeches, needs and interests many times relegated.

Keywords: commercial music, musical industry, politics, dictatorship, postdictatorship.

Introducción

Si en las últimas décadas ha ido adquiriendo cada vez mayor relevancia la idea de que la música tiene una participación esencial y dinámica en la construcción de la realidad, en la comunicación con el otro, en el modelamiento de nuestros espacios sociales y de nuestras capas de identidad –siguiendo a autores como Philip Tagg y Simon Firth, entre otros-, entonces bien cabe comenzar a mirar con sospecha esta característica. No para negarla, sino más bien detenernos un momento y observar aquello que queda fuera de la cartografía, lo que por alguna razón la música no refleja, no retrata, no proyecta, y preguntarnos sobre las razones de esa oquedad.

El presente trabajo responde a mis observaciones sobre ciertos mitos construidos en torno a la presencia de contenidos políticos y/o críticos en la música chilena que, por razones que detallaré más adelante, generan un criterio de discriminación en favor de ciertos repertorios y desmedro de otros, que hasta ahora no han llegado a ser reconocidos ni legitimados en sus contenidos. Si bien no he realizado aún un catastro más sistemático y documentado sobre la presencia de estos constructos, me enfrento a ellos permanentemente cada vez que las problemáticas relativas a música y política son abordadas en mis asignaturas de la Universidad. Entonces revelan su latencia de forma indiscutible.

Mi intención principal, entonces, es revisar aquellos constructos sobre la naturaleza y el sentido que se le atribuye a tales músicas. En apariencia, son obvios y fácilmente objetables. No obstante, dada la ceguera natural ante lo que yace bajo nuestras propias narices, su sensible influjo sobre las dimensiones que enumeré en el primer párrafo se torna demasiado nebuloso y sutil. Se hacen inaprensibles, y esa crítica pretendidamente obvia no llega a aparecer. Mayor razón para ponerlos sobre la mesa de disecciones.

Yendo más lejos, si no existe una mayor profundización sobre estos temas en mi país es posible atribuírselo, justamente, a la densidad de la impronta política que ha teñido

toda actividad cultural desde fines de los años 60. Digo esto no para desentenderme de que toda manifestación cultural implique un matiz político –muy por el contrario, sostengo en ello mi postura-, sino más bien para afirmar y remarcar que el uso sistemático y declarado de la música como herramienta de ideologización, y la forma en que esto se realizó en el marco de acontecimientos que modelaron la identidad social, cultural, económica y política de Chile, fue perfectamente capaz no sólo de definir un perfil más o menos rígido para la música políticamente comprometida -al menos como la entiende un auditor regular-, sino que además contribuyó a diluir otros contenidos políticamente intencionados que, por no encajar en el molde, simplemente fueron disminuidos e ignorados, sin importar la influencia, permanencia o trascendencia de las músicas que los portaban.

Para articular mi propuesta, apelaré al concepto de *competencia estilística*, desarrollado principalmente desde el marco de la semiótica musical. Según Hatten, esta se define como la “habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo”.¹ López Cano, por su parte y siguiendo a Stefani, sintetiza y amplía los alcances del concepto, admitiendo en él toda posibilidad de asignación de sentido a través de la música o bien sobre la música en sí misma.²

Sin entrar en discusiones agudas sobre el concepto, se trata de una capacidad vinculatoria entre significante y significado que permanece abierta a la posibilidad del oyente de interpretar los contenidos de la música con una autonomía relativa, considerando siempre que dicha interpretación se produce en el encuentro entre el texto musical y el receptor, y está mediada por sus conocimientos, experiencias y expectativas, entre otras variables. Ahora bien, desde mi punto de vista no debiera aparecer diferenciada del texto literario, la performance y el contexto.

Si esta habilidad, volviendo a Hatten, puede presumirse tácita, podemos suponer también - o proponer al menos- una direccionalidad igualmente tácita. Es decir que, según la penetración y gravitación social de los insumos que median en los procesos de

¹ Hatten citado en Hernández Salgar, Óscar: “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7 N° 1 (2007), pp. 39-77.

² López Cano, Rubén: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual”. *Revista Cuicuilco* 9/25 (2002). Edición digital disponible en: <http://rlopezcano.blogspot.com/>.

significación, podrían entretenerse redes de sentido tan vigorosas y estables que acaban por configurar marcos de sentido que consolidan imaginarios, definen criterios de validación, supeditan la recepción y, sobre todo, levantan una niebla sobre aquello que aparezca fuera de su territorio. Marcos bien monolíticos que son ejemplos de terquedad, con una sorprendente resistencia al desgaste de los años.

Dicho lo anterior, mi trabajo propone entonces, lo siguiente:

- *Primero*. Que la música entendida en Chile como política, crítica o socialmente comprometida se construye sobre un catálogo de requisitos más o menos falaces. Estos se habrían configurado en el periodo comprendido entre 1967 y 1989, principalmente gracias a los movimientos de Nueva Canción, o la canción política previa al golpe de estado, y de Canto Nuevo, o la canción política de resistencia desarrollada durante la dictadura.
- *Segundo*. Que el imaginario consolidado sobre esas prácticas tendió a atenuar -marginar incluso- los contenidos e intenciones de orientación crítica depositados en músicas que no cumplieran con, al menos, una parte significativa de estos requisitos.
- *Tercero*. En consecuencia, que existe un repertorio significativo de música popular que trabaja sobre contenidos críticos y/o políticos y que no ha sido relevado hasta ahora.

1. Convenciones y falacias sobre la música políticamente comprometida en Chile

1.1. El compromiso político involucra militancia o, cuando menos, abanderamiento

Desde fines de los 60 hasta septiembre de 1973, en el marco del movimiento de la Nueva Canción Chilena, la música fue utilizada expresa y sistemáticamente como herramienta de ideologización, sirviendo de respaldo a la campaña de Salvador Allende y el gobierno de la Unidad Popular. Se generó un repertorio relevante y emblemático que promovía la conciencia sobre la historia del movimiento popular y un sentido crítico hacia la realidad que le diera mayor consistencia a la llamada “vía chilena al socialismo”. Al mismo tiempo, retrató en él las diversas etapas del proceso vivenciado por dicho movimiento.³ En el fondo, se encarnaron los afanes de romper con el modelo político

³ Rolle, Claudio: “La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular, la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”. *Pensamiento Crítico*, N° 2 (2002). Disponible en: http://www.pensamientocritico.cl/attachments/080_c-rolle-num-2.pdf.

imperante para crear una sociedad diferente. “Fue así que la Unidad Popular fue casi un respiro, una cerilla que se enciende en la noche de la historia para alumbrar un trocito de mundo”.⁴

Con posterioridad al golpe de estado, el Canto Nuevo fue entendido como una continuación directa de la Nueva Canción, depositario de sus valores e intenciones.

“Pero el Canto Nuevo, continuador de la Nueva Canción en este sentido amplio, expresa, a su vez, una discontinuidad cultural por dos grandes razones: una externa, proviene de la censura que sufrió aquella corriente musical por su temática en gran medida directamente política y militante; la segunda, en cambio, es interna y responde al hecho que hoy es otra la realidad de los sectores populares sobre los que el Canto Nuevo asienta su creación”.⁵

Y puesto que el asunto se trataba de un rechazo de la derecha hacia aquellos afanes de cambio social y el empoderamiento del pueblo, materializados en un golpe militar y la imposición de un régimen represivo, la oposición suponía una toma de partido en favor del bando político arrasado. Una situación de blanco o negro.

Retornada la democracia en 1990, la nueva coalición gobernante articuló un discurso integracionista con pretensiones de continuidad desde el legado de Allende, aunque retocando convenientemente algunos conceptos clave para adaptarse a los amarres de la dictadura. Como parte de sus estrategias, favoreció un *revival* de las agrupaciones emblemáticas de la Nueva Canción y el Canto Nuevo, poniendo especial acento en las primeras por el impacto que suponía contar una historia de exilio y repatriación. En efecto, aquellos grupos sobrevivientes de la Nueva Canción: Quilapayún, Inti-illimani e Illapu principalmente, todavía figuran entre los más representativos de la canción política chilena, pese a que nuevos nombres se han sumado a la lista.

1.2. Supone un discurso explícito y directo

Puesto que la *Nueva Canción* tuvo una vinculación explícita y declarada con el movimiento político de izquierda, su discurso fue igualmente explícito. Su producción musical operó desde la invitación, desde la complicidad, desde la denuncia o desde la ironía, por supuesto sin dejar jamás de lado su suspicacia hacia la derecha política. La situación varió con el *Canto Nuevo*, tendiendo hacia líricas más herméticas y sugestivas.

“Nuevamente la canción se hace contingente, pero a través de una poesía hermética y a veces

⁴ Rodríguez, Osvaldo: *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena* (Madrid: LAR, 1984), p. 22

⁵ Los Editores [Colectivo La Bicicleta]: “Este especial” (Editorial). *La Bicicleta* III/s.n. (1981), p.1.

compleja. Sus receptores están en complicidad con el mensaje y, al igual que en el fenómeno de la Nueva Canción Chilena, el género se hace visible respondiendo a los requerimientos de una comunidad que exige del cantor una respuesta a los acontecimientos, un cambio radical y una esperanza en el devenir. La canción se hace arte conjugando poesía y testimonio, interpretación de los tiempos, un respiro de libertad en un tiempo de opresión”.⁶

Sin embargo, los grupos de la Nueva Canción permanecieron activos en paralelo, sosteniendo una actitud contestataria desde la seguridad que proporcionaba cantar contra la dictadura desde fuera del país y con el apoyo del bloque comunista.

Dentro de Chile, una vez promulgada la Constitución Política de 1980, se dio el paso hacia la admisión, bien relativa y condicionada, de una oposición política. Llegados a la última etapa del régimen militar, existía un margen de tolerancia para los discursos contestatarios. El estilo doliente del Canto Nuevo fue perdiendo vigencia para dar paso gradualmente a una protesta más explícita que parecía tener mucha más adherencia, pero que no habría sido posible de no haber existido este gesto de ablandamiento.

Dos vetas musicales fueron las que mayor incidencia tuvieron en una renovación del carácter del discurso político contestatario. Mientras el rock trabajaba desde la ironía y el desenfado, con Los Prisioneros liderando, Sol y Lluvia reactivó las sonoridades andinas y trabajó desde una denuncia más directa y explícitamente política, ambos elementos recuperados de la Nueva Canción. No son los únicos ejemplos, pero probablemente los de mayor permanencia hasta el día de hoy. En efecto, Sol y Lluvia llenó una nueva plaza en el catálogo de los productores de música con discurso político, junto a los emblemáticos que nombrara arriba. Hoy por hoy, varias canciones imprescindibles en la banda sonora de la resistencia les pertenecen o fueron popularizadas por ellos.

La naturaleza catártica del discurso contestatario, en oposición a la lírica densa y autocensurada del Canto Nuevo, parecía responder mejor a las expectativas y necesidades de una sociedad chilena que, a fines de los 80, se sentía enriada hacia la recuperación de la democracia. Las exclamaciones de “¡Adiós carnaval. Adiós general!” acompañadas de un estilo musical sencillo que invitaba al movimiento y la acción, encontraron una acogida más que favorable en los albores de la transición. Las arengas partidarizadas vinieron refrendadas por el repatriamiento de la Nueva Canción y la reivindicación de sus repertorios, de modo tal que su heredero directo quedó huérfano y fue denostado con el

⁶ Díaz, Patricia: “La poesía trovadoresca en la canción popular”, *Revista Musical Chilena* N° 194 (2000), pp. 66-75.

apelativo de “Llanto Nuevo”. Aunque actualmente se le atribuye relevancia como movimiento, no se equipara a la de su antecesor. La densidad y subrepción de sus gestos poéticos fue opacada por la efervescencia de los nuevos tiempos, y no logró dejar una huella tan significativa que caracterizara la canción político-crítica en Chile. Sería injusto decir que se le ha obviado por completo, pero a mí parecer, persiste una deuda con esos repertorios, que todavía ameritan unas cuantas pasadas bajo la lupa.⁷

Por otro lado, habría que remarcar un hecho sobre el que hasta ahora no he encontrado mención alguna: el discurso contestatario presente durante la dictadura fue aquel que la dictadura permitió. Es decir que, visto críticamente, los grupos que hasta el día de hoy son reivindicados por su discurso opositor, prestaron un notable servicio al régimen autoritario al proveer los mecanismos de despresurización necesarios para culminar su proceso de modelamiento de la institucionalidad del Estado, cada vez que aceptaron las reglas del juego que se les imponían, de la misma manera que la Concertación de Partidos por la Democracia accedía al poder aceptando los amarres de la Constitución del 80. No habría que pasar por alto además, que muchas de estas bandas, con Los Prisioneros al frente, se proyectaron adaptándose a los nuevos mecanismos de producción, circulación y difusión musical que emergieron bajo el modelo político-económico neoliberalista implantado por la dictadura, emulado del mercado anglosajón.

1.3. Contiene preferentemente elementos musicales que remiten a lo andino, aunque también son aceptables los latinoamericanos

La *Nueva Canción* se configuró en oposición (discursiva) a las músicas comerciales - endémicas y foráneas - que circulaban en Chile durante la década de 1960, como la Nueva Ola o las diversas variantes de Rock. Asimismo, a la figuración de paisajes idílicos propias del llamado Neo-Folclor, al que se le atribuye un sesgo burgués.⁸ En consecuencia, se apropiaron de aquellos elementos de la tradición folclórica marginados de los discursos

⁷ Cabría destacar, por ejemplo, el trabajo de Rodrigo Pincheira, quien supone en la “suralidad” de las canciones de Schwenke y Nilo, en su apego a la cultura tradicional sureña, un gesto de resistencia materializado en la construcción de un imaginario idílico que ofrece refugio ante la crudeza de la dictadura.

⁸ “La burguesía y la democracia cristiana, dueños de los medios de comunicación, no ven con buenos ojos el avance de la NCCh. La juventud demócrata-cristiana no puede identificarse con los grupos disfrazados de huasos y chinas. Son gente de la ciudad que también necesita cantar en castellano y no sólo al paisaje de la zona central. Es entonces cuando nace el estilo del neo-folclor. El término, en sí, es absurdo, no puede haber un folclor nuevo”. Rodríguez: *Cantores que reflexionan*, p. 67.

oficiales sobre la construcción de identidad. En oposición al folclore del valle central encarnado en la figura del huaso, aparecen representaciones musicales de lo campesino, las zonas extremas del país y, de forma más bien marginal e idealizada, lo indígena. En otra etapa, estas exploraciones asimilaron características de otras músicas latinoamericanas como estrategia de transversalización.

La presencia mayoritaria de recursos musicales (melódicos, tímbricos, rítmicos, cadenciales) atribuidos al mundo andino, favorecieron el desarrollo de un imaginario que se tornó característico y prácticamente inseparable del contenido político de izquierda para las siguientes generaciones, aún cuando la diversidad musical del que echaba mano la Nueva Canción fuese mucho más amplia. Contribuyeron a ello que: a) un número muy significativo de agrupaciones divulgadas a través de la DICAP utilizaran este estilo andino, b) que la obra cumbre del repertorio, la Cantata Popular Santa María de Iquique, en su relato emplazado en el Norte Grande, recurre constantemente a aquel imaginario sonoro de lo andino,⁹ c) que tanto las bandas sobrevivientes de la Nueva Canción como la más característica de la resistencia incorporaran estos elementos en su música.

Sobre la presencia de lo latinoamericano en la música habría que agregar que a) hace parte de un proyecto en desarrollo durante el apogeo de la Nueva Canción, b) que las bandas en el exilio aprovecharon bien estos matices para satisfacer el gusto de las audiencias europeas y c) que la reivindicación de bandas de fusión ajenas al movimiento de la Nueva Canción pero con un destino similar, como Los Jaivas y Congreso nos volvieron ciertamente más permeables.

1.4. “La canción política no se vende”. Se desarrolla en un circuito ajeno al mercado musical, e idealmente en el *underground*

Quizá sea la mayor de las falacias que observo, probablemente asumida como verdad luego del surgimiento del Canto Nuevo, movimiento que subsistió al filo de la clandestinidad, principalmente en el marco de peñas, ambientes universitarios y espacios facilitados por la iglesia católica. Hay algo de ingenuidad nostálgica en esa mitología.

⁹ “Lo más importante producido, grabado y difundido en Chile a nivel de canción política fue la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis”. Rodríguez: *Cantores que reflexionan*, p. 135.

Vamos un poco más atrás. Desde un punto de vista estratégico, la Nueva Canción planteó una oposición sistemática contra las modernas formas de imperialismo y colonialismo. El enemigo era Estados Unidos y su modelo de libre mercado. En ese escenario, sus procedimientos involucraron un reconocimiento y comprensión de la influencia de la industria cultural como agente de intervención y un consecuente contra-intervencionismo que se integraba a dicha industria y utilizaba sus mismas herramientas para contrarrestarla. Era ese el rol de la DICAP, así como de las importantes emisoras radiales partidarias del gobierno popular que fueron bombardeadas durante el golpe de estado. La Nueva Canción también fue mediática, aunque debiera construir sus propios canales para serlo.

Así y todo, eso no la eximía de circular por escenarios más austeros, a fin de cumplir cabalmente con un proyecto que debía llegar a las clases populares. Es decir, si bien existían para ella situaciones masivas, la mayoría de sus escenarios eran más bien discretos. No olvidemos, de paso, que uno de sus principales referentes era la Peña de los Parra. “...la verdad es que el primer elenco de la Peña estuvo formado nada menos que por Isabel, Ángel Parra, Rolando Alarcón y Patricio Manns, es decir cuatro de los pilares del movimiento”.¹⁰ Dicho de otro modo, el despliegue en circuitos subterráneos le es natural al Canto Nuevo, pero no exclusivo.

Habría que señalar como se suele omitir que tan emblemático formato lo transplantó Violeta Parra de su experiencia en Francia, donde las Cava eran populares entre la burguesía.

Por otro lado, incluso el Canto Nuevo logró abrirse a espacios importantes de difusión pese a su condición presuntamente marginal. Se trataba de espacios bien específicos, es cierto. Pero gozaban de cierta relevancia, como los programas *Nuestro Canto* de Radio Chilena y *Hecho en Chile* de Radio Galaxia. Asimismo el respaldo de Sello Alerce permitió la grabación, edición y difusión de estos artistas. Incluso algunos espacios televisivos se ganaron pese a la represión. Sin embargo, ya fuera por la transición en el modelo de mercado musical o el peso de la censura, no llegaron a articularse mecanismos de producción y difusión tan potentes y sistemáticos como los que habían existido amparados por el gobierno popular, y su impacto fue significativamente menor.

¹⁰ Rodríguez: *Cantores que reflexionan*, p. 32.

2. Los 90 y el repertorio comercial chileno

El retorno a la democracia se realizó gracias a la validación de los cambios más sustanciales ejercidos por la dictadura de Augusto Pinochet. Entre ellos, la adscripción a un modelo económico neoliberalista que cercenara las posibilidades de volver a proyectos como el de la UP. Es en ese marco que Chile abrirá las puertas a una integración con el mercado discográfico internacional.

“Los sellos transnacionales se instalan en Santiago ya sea con sus propios nombres o con casas subsidiarias que, a la manera de caza talentos, prometen disparar los valores locales hacia una fama de alcance internacional. Se comienza con los remanentes ochenteros, bandas que ya gozan de cierto reconocimiento -con Los Prisioneros como punta de lanza-, y se continúa con bandas emergentes que vienen mucho más influidas por las tendencias anglo y, en consecuencia, auguran mayores probabilidades de adaptación y éxito en un mercado latinoamericano”.¹¹

Serán las bandas “comerciales” aquellas que adquieran mayor vigencia durante este periodo, gracias a que, nuevamente, existe una mecánica de producción y divulgación musical favorable al desarrollo de un mercado local y que funciona, en un formato reducido, bajo las premisas del ruedo internacional.

En términos de vinculaciones políticas, se produce una repolarización. La canción crítica se supone vigente en los herederos de la Nueva Canción y el Canto Nuevo, que monopolizan las músicas políticamente comprometidas aunque, paradójicamente, no evaden participar de los beneficios del mercado naciente. Comparten mezquinamente ese espacio con algunas bandas punk y trash nacidas entre los estertores de la dictadura. Caen en el anquilosamiento mientras una serie de bandas emergentes con propuestas nuevas se toman el espacio musical chileno.

Muchas de esas bandas no necesariamente tocan en clave andina, ni se mueven en circuitos soterrados, ni militan políticamente, ni echan mano de un discurso explícito y contestatario. No cumplen con los requisitos cosméticos que denotan compromiso con la sociedad. Y sin embargo, si se mira bien, ahí aparece, manifiesto en la preocupación y reflexión crítica sobre temas contingentes, aún cuando esto no siempre implique dar un sello característico a la banda.

Sólo a modo de ejemplo, destaco el caso de “Tejedores de ilusión” (1993), del grupo La Ley, *track* que inaugura su tercer LP, llamado de forma homónima a la banda.

¹¹ Masquiarán, Nicolás: “Animales disfrazados. Chanco en Piedra, intertextualidad y transición”, VII Congreso Chileno de Musicología, 2013.

Marca el momento en que intentaban dar el salto hacia el mercado internacional con un replanteamiento de su estética musical y visual. En la portada del disco se observa una evidente cita a “*Sargent Pepper's Lonely Heart*” *Club Band* de *The Beatles*, del mismo modo que, en el videoclip de la canción, los integrantes de la banda denotan rasgos del cuarteto de Liverpool.

Reconocido como uno de los grandes hits del grupo, pocos recuerdan que bajo ese atractivo sonido de rock-pop se manifiesta una crítica explícita en contra de la institución iglesia, especialmente contra la inconsecuencia de su moral, inyectada en la sociedad mediante su participación en el sistema educativo.¹² En el videoclip, entre las imágenes de la banda con sus tenidas glamorosas en medio de montañas nevadas, se observan escenas que remiten a “*Another Brick In The Wall*” the Pink Floyd. Las estrategias de la industria lograron instalar la canción como uno de los grandes éxitos populares de la década en Chile, que aún pesa en la memoria musical de una generación. Curiosamente, pocos la reconocen por su contenido.

Otro caso notable lo ofrece la agrupación Makiza, grupo de rap que tras una etapa inicial *underground*, dan el salto al mercado en 1999 con el álbum *Aerolíneas Makiza*. Su primer sencillo, “La rosa de los vientos”, alcanzó los primeros lugares en las listas nacionales de popularidad, se transformó en una de las piezas más representativas del hip-hop chileno y su estribillo en la característica de la agrupación. La canción, como otras del disco, es claramente política, sin embargo da un giro inédito a la temática que aborda: el exilo.

Hasta ese momento, el tópico había sido tratado principalmente por las bandas de la Nueva Canción, quienes vivieron en carne propia el proceso de exilio y repatriamiento tal y como se esbozaba en el discurso de las esferas políticas partidarizadas. Son dos las piezas más emblemáticas. En primer lugar, “Vuelvo” de Inti-Illimani, compuesta desde el destierro por Patricio Manns y Horacio Salinas e incluida en el disco *Chile Resistencia* de 1976. En ella se relata un retorno imaginario, construido desde la nostalgia, el resentimiento

¹² Estancadores de ilusión, predicadores, / hablan de crisis moral. / Cuidan tanto sus costumbres / y nuestra pena crece más / y la vida sigue igual.

y la voluntad política.¹³ La segunda, “Vuelvo” del grupo Illapu, incluida en el disco *Vuelvo amor, vuelvo vida* de 1991, escrita desde el repatriamiento, con un tono igualmente nostálgico, aunque más esperanzado.¹⁴ En ambos casos el sujeto narrador habla en primera persona, desde el reconocimiento de una experiencia colectiva o compartida, sino desde una suerte de monólogo reflexivo que traslada el conflicto -resuelto o no- hacia lo personal e íntimo.

En “La rosa de los vientos”, en cambio, no hay exilio ni repatriamiento propiamente tales, pues se trata de la voz de quienes debieron partir muy pequeños o nacieron fuera del país, crecieron en el desarraigo alimentados por una nostalgia vicaria hacia una tierra que no conocieron durante los años en que desarrollaron los fundamentos de su identidad, y a la que luego llegaron para encontrar que, si su lugar no estaba en la patria del exilio, tampoco estaba en Chile. Es el caso particular de Anita Tijoux, voz principal de Makiza, nacida en Lille, Francia, vástago de padres exiliados y repatriados en 1993.¹⁵ Es interesante remarcar que, si bien acá también se relata en primera persona, ya no es un diálogo interno, sino un llamado de atención que en varios momentos interpela al auditor y lo hace partícipe. La estrategia discursiva de Makiza desmembra los discursos idealizados de quienes habían monopolizado el conflicto y retratado su vivencia como una realidad única y transversal, sin dar cuenta de los otros efectos nefastos que la historia política del país había provocado.

Como dato adicional, ante tales antecedentes es difícil no admitir la intencionalidad del arte de portada de *Aerolíneas Makiza*, donde se muestra a la banda en la sala de espera de un aeropuerto; un lugar de paso, un no lugar.

Casos como los que he descrito abundan a lo largo de toda la década de 1990. Casos que representan visiones de la situación social y política del país cargadas de sentido crítico, pero ajenas a las parcialidades del oficialismo. Es probable que varias de las situaciones descritas resulten un tanto obvias cuando se apuntan los focos sobre ellas. Así y todo, no se trata de repertorios que gocen de gran consideración por los estudios

¹³ Con cenizas, con desgarros, / con nuestra altiva impaciencia, / con una honesta conciencia, / con enfado, con sospecha, / con activa certidumbre / pongo el pie en mi país. / Pongo el pie en mi país / y, en lugar de sollozar, / de moler mi pena al viento, / abro el ojo y su mirar / y contengo el descontento.

¹⁴ Vuelvo, amor vuelvo, / a saciar mi sed de ti. / Vuelvo, vida vuelvo, / a vivir en mi país.

¹⁵ A veces quisiera desaparecer del mapa. / Volver donde yo nací, pero no es tan papa. / [...] Una viajera sin paradero, / sin nombre, sin carnet, / una Ulises sin tierra prometida creando mi propia Odisea moderna. Por efectos de espacio, cito aquí un fragmento representativo, sin embargo invito a hacer una revisión total de la canción y su texto.

musicológicos, o de cualquier otra índole. No sería exagerado decir que la década de 1990 ha sido marginada, ni apresurado suponer que el sello comercial que impregna a la mayoría de las músicas de ese periodo es lo que tiende a mantener alejados los intereses de los estudiosos. Sin embargo, en estos repertorios no sólo aparece representado el evidente traspaso hacia un modelo político, económico y social de post dictadura, sino que se revelan los nuevos modos de pensar y sentir que se gestaban en el seno de la sociedad chilena, un proceso de cambio muchas veces asimilado desde una postura gratuitamente crítica fomentada por quienes viven de la nostalgia de un proyecto inconcluso y extinto. El nihilismo, desinterés o descompromiso que muchas veces se les atribuye parece más un eco de sus afanes que se niega a una lectura más abierta de los procesos sociales. El llamado de atención es precisamente reconocer la necesidad de una relectura de estos procesos, no sea que en el futuro llegue un punto en que seamos incapaces de reconocernos a nosotros mismos en lo que somos, por continuar buscando en lo que quisimos ser.

Nicolás Masquiarán es Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción, Magíster en Arte mención Musicología por la Universidad de Chile. Miembro de la Sociedad Chilena de Musicología y la IASPM-AL. Profesor Asistente en el Departamento de Música de la Universidad de Concepción, áreas de Tecnología y Cultura Musical. Entre otras publicaciones, cuenta artículos en las revistas *Resonancias* de la Pontificia Universidad Católica de Chile y *Neuma* de la Universidad de Talca, en el libro *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder* de la Universidad de Chile y en los *Anales de Chile* de la Academia Chilena de Bellas Artes. Editó y publicó el compilatorio *Miguel Aguilar: Obras para voz y piano. Obras para piano solo*. Ha sido invitado como conferencista a diversas universidades chilenas. Sus líneas principales de investigación son la socio-historia musical de su ciudad y la música popular chilena de la posdictadura.

Música colonial y religiosa en América Latina

Análisis intertextual del canto neo-gregoriano. El caso de los monasterios benedictinos de Argentina y Chile.

Mario Masera

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo

*Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui
[...] les textes de la culture antérieure et ceux de la culture
environnante". Roland Barthes*

Resumen

La Constitución *Sacrosanctum Concilium* (5/12/1963) del Concilio Vaticano II decretó nuevas leyes litúrgicas en la Iglesia Católica. Éstas enfatizan una participación comunitaria más activa, especialmente con la adopción de las lenguas vernáculas. Una propuesta musical creada es conocida como liturgia neo-gregoriana. El *corpus* estudiado es el canto compuesto en monasterios benedictinos en Argentina y Chile en las décadas del 60-70. El objetivo es comprender, a través de un estudio intertextual, el significado semiológico y hermenéutico de esta música. Se aplican los conceptos de voz (expresión del enunciado enmarcada en un ambiente social), *significación* (relación establecida entre dos o más voces), *comprensión* (distintos enunciados confrontan su significado), *translingüística* (relación entre lenguaje individual y social), *polifonía del discurso* (heteroglosia), el *lenguaje social* (discurso propio de un estrato específico de la sociedad) y los *procesos de hibridación* presentes. También se estudia este repertorio desde las categorías de citas, parodias, tópicos y alusiones. Estos cantos no han sido estudiados hasta el momento sistemáticamente, por lo que se espera que su análisis contribuya al conocimiento de la música litúrgica pos-conciliar y la influencia de variables eclesiales, socio-políticas y culturales.

Palabras clave: liturgia, canto neo-gregoriano, monacato, iglesia Latinoamérica, análisis intertextual.

Neo-Gregorian Chant Intertextual Analysis. The Cases of Chilean and Argentinian Benedictin Monasteries.

Abstract

The Second Vatican Council's constitution *Sacrosanctum Concilium* (12/5/1963) decreed new liturgical laws in the Catholic Church. These laws emphasize more active community participation, especially with the adoption of vernacular languages. One of these musical proposals is known as neo-Gregorian liturgy. The *corpus* of this study is the chant composed in Benedictin monasteries of Argentina and Chile in 1960s-1970s. The objective is to understand, through an intertextual analysis, the semiological and hermeneutic signification of this music. The concepts of *voice* (expresion of the enuntiation in a social environment), *signification* (relation between two or more voices), *understanding* (diferent enuntiations compare their meaning), *translinguistic* (relation between individual and social

language), *poliphony of the speech* (heteroglossia), *social language* (speech of a specific social stratum), and *hybridization processes* are applied. This repertoire will also be studied under the categories of *quotations*, *parodies*, *topics* and *allusions*. These chants haven't been systematically studied yet, so it is expected that this analysis will contribute to the knowledge of the post-conciliar liturgical music and the influence of ecclesiastical, socio-political and cultural variables.

Keywords: Liturgy, neo-Gregorian chant, monasticism, Latin-American church, intertextual analysis.

Introducción

El objetivo del presente trabajo es realizar un análisis intertextual del repertorio musical denominado canto neo-gregoriano, que es la música litúrgica creada en la Iglesia Católica luego de la reforma llevada a cabo por el Concilio Vaticano II. El *corpus* estudiado en este caso es el canto sacro compuesto en monasterios de tradición benedictina en Argentina y Chile en las décadas de 1960 y 1970.

El resultado esperado es una comprensión del significado semiológico y hermenéutico de esta música en el contexto litúrgico latinoamericano, por lo que se ha decidido realizar un estudio intertextual del mismo, con el objetivo principal de relacionarlo con la liturgia precedente, como así también distinguir las variantes dialectales del mismo.

El ensayo se estructura en tres capítulos: en el primero se realiza un breve recorrido histórico de lo que fue el movimiento de renovación litúrgica del Concilio Vaticano II, sus antecedentes y su proyección en América Latina, especialmente en la vida monástica.

En el segundo capítulo se realiza un resumen de las principales líneas del análisis intertextual, y en tercer capítulo se analizan algunos ejemplos de canto neo-gregoriano tomados de diferentes monasterios de Argentina y Chile.

1. Antecedentes históricos

1.1. La reforma litúrgica del Concilio Vaticano II

El Concilio Vaticano II (XXI Concilio Ecuménico de la Iglesia Católica, 1962/1965) propulsó una actualización-*aggiornamento*- de la Iglesia. Como fruto de ese

concilio, se promulgó la Constitución Dogmática *Sacrosanctum Concilium* el 5 de diciembre de 1963, en la que se decretaron nuevas leyes litúrgicas. Esta constitución consideró a la liturgia como *fons et culmen* de la vida de la Iglesia, es decir que la liturgia retomó un gran valor para la vida eclesial; se recalcó especialmente la importancia de la participación comunitaria de manera plena, consciente y activa. A partir de entonces se ha reformado y modificado toda la liturgia católica, a fin de que cada acto litúrgico refleje esta percepción. Ésta reforma litúrgica se venía gestando desde finales del siglo XIX, desde varios frentes, especialmente el denominado Movimiento Litúrgico. Estos cambios en la liturgia de la Iglesia fueron influenciados fuertemente por la filosofía de la modernidad. El Movimiento Litúrgico tuvo sus antecedentes en la labor del abad benedictino Dom Louis-Prosper Guéranger (1805-1875), cuyos aportes fueron tomados e impulsados posteriormente por el papa Pío X (Giuseppe Sarto, 1835-1914). Luego recibió los aportes de los papas Pío XII (Eugenio Pacelli, 1876-1958) y Pablo VI (Giovanni Montini, 1897-1978). También contribuyeron en este proceso liturgistas como Dom Columbia Marmion (1858-1923), el cardenal Isidro Gomá y Tomás (1869-1940), Dom Odón Casel (1886-1948), Pío Parsch (1884-1954), el cardenal Ildefonso Schuster (1880-1954), Dom Lambert Beauduin (1873-1960), Romano Guardini (1885-1968) y otros muchos.¹ Los objetivos principales de esta reforma litúrgica cristalizada en el Concilio Vaticano II fueron, entre otras, el

“acrecentar de día en día entre los fieles la vida cristiana, adaptar mejor a las necesidades de nuestro tiempo las instituciones que están sujetas a cambio, promover todo aquello que pueda contribuir a la unión de cuantos creen en Jesucristo y fortalecer lo que sirve para invitar a todos los hombres al seno de la Iglesia. Por eso cree que le corresponde de un modo particular proveer a la reforma y al fomento de la Liturgia”.¹

Ante esos objetivos principales, el Concilio propuso las siguientes temáticas:

1.1.1. La participación plena de los fieles en la liturgia:

Éste fue una expresión introducida por Dom Lambert Beauduin en 1909, y según J. Lamberts² “hasta el día de hoy, la noción expresa el ideal de la reforma litúrgica”. Uno de las grandes críticas que se hacía a la liturgia tridentina, en uso hasta el Concilio, era que los fieles sólo eran asistentes pasivos de la acción sacramental; y esto debido a diversos

¹ Manuel Garrido Bonaño: *Grandes maestros y promotores del Movimiento Litúrgico* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008).

² Jozef Lamberts: *L'évolution de la notion de participation active dans le mouvement liturgique du vingtième siècle*, (París: La Maison-Dieu N° 241, 2005), pp 77-120.

factores: uso del latín, distancia excesiva entre el pueblo y el altar, postura de espaldas del sacerdote, mala distribución del año litúrgico, realización de misas privadas en las capillas laterales de las iglesias, excesivo individualismo, falta de catequesis litúrgica, etc.

1.1.2 Idiomas vernáculos:

Para lograr esta participación activa de los fieles, la reforma litúrgica permitió, entre otras cosas, el uso del idioma vernáculo de cada región, pero manteniendo al latín como idioma oficial de la liturgia romana. El cambio no se dio sin fuertes polémicas entre los padres conciliares, ya que latinistas y promotores de los idiomas modernos se acusaban mutuamente. Para Bugnini³, “fue otro de los problemas que dificultaron el curso de los trabajos de la comisión preparatoria”. Según el Documento final

“en las Misas celebradas con asistencia del pueblo puede darse el lugar debido a la lengua vernácula, principalmente en las lecturas y en la «oración común» y, según las circunstancias del lugar, también en las partes que corresponden al pueblo. Procúrese, sin embargo, que los fieles sean capaces también de recitar o cantar juntos en latín las partes del ordinario de la Misa que les corresponde”.⁴

1.1.3 Tradición y Renovación:

Una de las preocupaciones principales de los padres conciliares fue lograr un equilibrio entre la conservación de la tradición y una necesaria apertura al “legítimo progreso”, según palabras de Juan XXIII. Éste fue tal vez una de las discusiones más álgidas ya que se abrieron distintas posturas, entre los más tradicionalistas -que en parte terminaron separándose de la Iglesia- y los grupos progresistas, con distintos estadios intermedios. Según los Padres conciliares

“la Liturgia consta de una parte que es inmutable por ser la institución divina, y de otras partes sujetas a cambio, que en el decurso del tiempo pueden y aun deben variar, si es que en ellas se han introducido elementos que no responden bien a la naturaleza íntima de la misma Liturgia o han llegado a ser menos apropiados”.⁵

Pero solicitan que esta renovación sea precedida siempre de “una concienzuda investigación teológica, histórica y pastoral, acerca de cada una de las partes que se han de revisar”.⁶

³ Annibale Bugnini: *La reforma de la liturgia 1948-1975* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999), p. 20.

⁴ SC, N° 54.

⁵ SC, N° 21.

⁶ SC, N° 23.

1.1.4 Inculturización:

Llamada también inculturación. Bajo este nombre se agruparon los esfuerzos de los grupos más progresistas de los padres conciliares, quienes veían con preocupación la falta de adecuación del mensaje cristiano a las culturas diversas; la crítica básica era la excesiva romanización de la liturgia, que a lo largo de los siglos había anulado otros ritos cristianos y no permitía la incorporación de elementos nuevos, locales, a la liturgia. Ésta, entonces, ya no era católica o universal. Si bien esta apertura fue pensada en un principio para los pueblos de misiones, el efecto superó lo pensado y en el pos-concilio se expandió a otras culturas, como las populares urbanas y campesinas, especialmente en cuanto a la música:

“En las misiones, además de los elementos de iniciación contenidos en la tradición cristiana, pueden admitirse también aquellos que se encuentran en uso en cada pueblo, en cuanto puedan acomodarse al rito cristiano.”⁷

1.1.5 Renovación de la Liturgia de las Horas:

Otro aspecto no menos importante, además del nuevo rito para la Misa, fue la renovación de la Liturgia de las Horas u Oficio Divino. Se permitió también en él el uso de lenguas vernáculas. Pero tal vez el cambio más radical se produjo en la himnodia -poesía no bíblica-, ya que fue restituida su forma primitiva y se introdujeron muchos más al repertorio himnológico.⁸

1.1.6 Música sagrada:

En lo que atañe al presente trabajo, atenderemos con especial interés al concepto de la música sacra desarrollada por el Concilio. La música es considerada por la Iglesia como sobresaliente “entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne”.⁹ La Iglesia reconoce su patrimonio musical como “un tesoro de valor inestimable”, formado por toda la música escrita a través de los siglos. Este patrimonio cultural debe conservarse y cultivarse. El Concilio “reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana”, pero acepta también a la “polifonía clásica”, el “canto religioso popular” y la música instrumental.¹⁰

⁷ SC, N° 65.

⁸ SC, N° 93.

⁹ SC, N° 112.

¹⁰ SC, N° 116.

Para la Iglesia, una liturgia es más solemne cuando se celebra con cantos “y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente”.¹¹

Dado que se permitió el canto sacro en lenguas vernáculas, se necesitaba que compositores musicales crearan un nuevo repertorio: “Los compositores verdaderamente cristianos deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a acrecentar su tesoro”.¹² Para ello era necesario que los compositores conocieran en profundidad los ritos, la tradición musical religiosa y la exégesis bíblica. “Dése también una genuina educación litúrgica a los compositores y cantores”.¹³ Se realizó un llamado a que los compositores crearan nuevas músicas de todos los géneros sacros:

“Compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores *Scholae cantorum*, sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles”.¹⁴

Se dio impulso, asimismo, a la edición de libros litúrgicos, ya sea ediciones críticas de canto gregoriano como de las nuevas composiciones:

“Complétese la edición típica de los libros de canto gregoriano; más aún: prepárese una edición más crítica de los libros ya editados después de la reforma de San Pío X”; “También conviene que se prepare una edición que contenga modos más sencillos, para uso de las iglesias menores”.¹⁵

Cabe destacar que estos cambios en la música sacra fueron fuertemente polémicos entre los padres conciliares, divididos entre conservadores y reformistas. Según Bugnini, “lamentablemente, la música sacra fue el sector inquieto de toda la reforma, antes y después del Concilio”.¹⁶ Las ideas principales del Concilio fueron luego desarrolladas en la Instrucción sobre la Música Sagrada, publicada en marzo de 1967.

1.2. La Reforma Litúrgica en América Latina

En la práctica, y de manera más acentuada en Latinoamérica, ya sea en la liturgia diocesana y como en la parroquial, el latín prácticamente dejó de usarse, y por ende, el canto en ese idioma. Si bien el uso del canto gregoriano era muy limitado ya antes de la reforma, el Concilio prácticamente sentenció su desaparición.

¹¹ SC, N° 113.

¹² SC, N° 121.

¹³ SC, N° 115.

¹⁴ SC, N° 121.

¹⁵ SC, N° 117.

¹⁶ Bugnini: *La reforma*, p. 20.

Los monasterios latinoamericanos se plegaron a los nuevos usos litúrgicos, al nuevo Misal, a la nueva Liturgia de las Horas. Pero en cuanto a qué idioma utilizar, las respuestas fueron diversas. En general, en América Latina, se optó por cambiar (total o parcialmente) al uso del español y el portugués, a diferencia de otros países, donde el latín se siguió utilizando en el ámbito monástico.

En estos países, los distintos cenobios tomaron posturas diversas, según la ideología eclesiástica prevaleciente en cada orden monástica. Hay órdenes centralizadas, por lo que todas sus conventos siguen una misma práctica litúrgica -cartujos, carmelitas, dominicos, etc.-, pero otras órdenes no son centralizadas, en mayor o menos medida, -benedictinos, cistercienses, etc.-, por lo que cada comunidad pudo elaborar sus propias liturgias, dentro de los cánones permitidos. Se desarrolló así un verdadero auge compositivo de música litúrgica en castellano en aquellos monasterios que decidieron pasar al uso de la lengua vernácula.

Esta nueva liturgia necesitaba por ende una nueva música, y el dilema planteado fue si esa música debía parecerse al canto gregoriano utilizado anteriormente, o podía ser totalmente distinta. Incluso se planteó en algunos monasterios inculturizar el canto litúrgico a las prácticas musicales, principalmente folklóricas, de la zona. El proceso no se desarrolló sin polémicas, acusaciones mutuas entre los monasterios y hasta grupos disidentes que rechazaron de plano las directivas del Concilio, anclándose en la liturgia tridentina. Otros grupos, como los simpatizantes del movimiento de la Teología de la Liberación, no sólo propusieron cambiar el idioma y la música, sino hasta los mismos textos litúrgicos oficiales.

2. Análisis intertextual

El análisis intertextual, nacido en los estudios literarios, considera el conjunto de relaciones que se pueden dar entre varios textos, con una referencia explícita o una apelación a un género, a un arquetipo textual o a fuentes generales. Lo que se busca es la exégesis y la hermenéutica de los textos. Los estudios de la intertextualidad surgieron hacia los años '30 del siglo XX, con los aportes del ruso Mijail Bajtín.¹⁷ Para Bajtín, el hombre es básicamente un ser dialógico. Parte de la unidad de comunicación verbal que es

¹⁷ Michail Bajtin: *Estética de la creación verbal*, (México: Siglo XXI, 1982) y *El problema de los géneros discursivos*, (México: Siglo XXI, 1989).

el enunciado, y este enunciado es la palabra *contextualizada*. Así, propone una nueva forma de análisis: la translingüística. Para ello, Bajtín analizaba las polifonías textuales, es decir, la heterología o heteroglosía presentes en las novelas clásicas.

Posteriormente Julia Kristeva, en su libro *Semiótica*,¹⁸ profundizó en las nociones de texto e intertexto, “realizando una articulación con el estructuralismo, el psicoanálisis y algunas cuestiones claves del marxismo”.¹⁹ Así, su pensamiento giró básicamente en torno al *proceso de significación*, donde “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”.²⁰

Por su parte, Michel Riffaterre²¹ definió a la intertextualidad como la percepción de la relación entre una obra y otras que le preceden. Sostuvo que la intertextualidad orienta la lectura de un texto, pues regula los procesos de interpretación que exceden la mera lectura lineal. Por lo tanto, todo texto es un conjunto de textos relacionados, que completan el significado entre sí. Clasificó los tipos de intertextos en citas, parodias, tópicos y alusiones.

Otros autores que aportaron a estos estudios fueron Lucien Döllenbach, Jean Ricardou, Jacques Derrida, Gérard Genette, Roland Barthes,²² Cesare Segre, etc.

La intertextualidad²³ se empezó a aplicar a otros campos, como la estética (Mokarovski, Lotman, Ernst Gombrich), la comunicación de masas (Umberto Eco, Lamberto Pignotti, etc.), la música (J.J.Nattiez, etc.).

La **interdiscursividad**²⁴ es un concepto elaborado por Cesare Segre, que comprende la relación entre un texto literario y otros lenguajes artísticos. Heinrich Plett, en cambio, desarrolló el concepto de **intermedialidad**, en cuanto a que la transtextualidad se puede aplicar a toda comunicación. La **transtextualidad** comprende, según Gérard Genette en su obra *Palimpsestos*, a la cita, el plagio y la alusión. Pero también elabora los conceptos de intertextualidad, que es la relación entre textos del mismo autor; la extratextualidad o relación entre textos de distintos autores; la interdiscursividad o estudio de la relación entre

¹⁸ Julia Kristeva: *Semiótica* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1969).

¹⁹ Armen Avanessian: “La locura, la revuelta y la extranjería”. Entrevista con Julia Kristeva, en revista *Signos Filosóficos* N° VII, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, ISSN 1665-1324, pp 279-294, 2002).

²⁰ Avanessian, “La locura”, p.279.

²¹ Michelle Riffaterre: *Sémiotique de la poésie*, (París: Seuil, 1983).

²² Roland Barthes: *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós, 1990).

²³ Monique Nomo Ngmaba (s/d): *Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo*, disponible en www.tonosdigital.com/ojc/index.php/article.

²⁴ Zinaida Lvovskaya: *Intertextualidad cultural en traducción*, disponible en <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/lvovskaya.pdf>.

un texto literario y otras artes; la metatextualidad o relación crítica entre un texto y otro; la paratextualidad, que estudia la relación de un texto con otros de su periferia textual; la architextualidad o relación genérica; la hipertextualidad - inserción a un texto anterior- y la hipotextualidad - inserción a un texto posterior.

En el área de la semiología musical, Nattiez habla de remisiones intramusicales cuando remiten a una parte de la misma obra, intermusicales cuando remiten a otra pieza, y las remisiones extramusicales.²⁵

Del análisis intertextual realizado al repertorio neo-gregoriano en estudio, que sirven de ejemplo a las distintas propuestas de adaptación del canto litúrgico según las directivas del Concilio Vaticano II, realizados por los monasterios de Argentina y Chile en las décadas del 60 y 70, se desprende que hubo una necesidad y un afán de crear una nueva música litúrgica en los monasterios de tradición benedictina de Argentina y Chile, que permitiera aplicar el idioma castellano a los ritos. En cuanto **género discursivo**, esta propuesta musical es propia de estos monasterios, creado en las décadas del 60 y 70 y en uso hasta el día de hoy. Para ello se intentó crear un canto que tuviera una continuidad estilística con el canto llano en latín, usado hasta el momento. Desde el punto de vista **translingüístico**, es decir la relación mutua entre un lenguaje individual y uno lenguaje social, la intencionalidad fue claramente crear un nuevo canto, que manifiesta elementos tanto de unión como de ruptura con la liturgia anterior. Entre los elementos de unión mencionamos: uso de la monodia, tendencia mayoritaria al ritmo prosódico, mantenimiento de la modalidad gregoriana; entre los elementos de cambio, el uso del idioma castellano, cierta tendencia a la tonalidad y al ritmo isócrono.

Se produjeron en un comienzo procesos **centrífugos, pluralistas**, donde cada monasterio propuso su propia liturgia, su propio dialecto donde se expresaron las diferentes ideologías eclesiales. Este proceso de **heteroglosi**²⁶ fue contrapuesto al excesivo centralismo centrípeto, unificador y anulatorio de las diferentes voces, que la liturgia tridentina había provocado en la Iglesia.²⁷ Para Bajtin, estos procesos hacia la unificación siempre están en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social, y

²⁵ Rubén López Cano: *Favor de no tocar el género. Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Disponible en www.lopezcano.net.

²⁶ Relación entre el polo individual, el discursivo y el ideológico.

²⁷ Juan Bautista Libânio: *La vuelta a la gran disciplina*, (Buenos Aires: Paulinas, 1986), p. 73.

por lo tanto, sólo en un contexto plural, dialógico, se puede llegar a la significación estilística.²⁸ Las distintas propuestas litúrgicas, si bien similares, no son iguales: se produce así una **polifonía del discurso**.²⁹ Algunos monasterios proponen una traducción textual del canto latino al español, otros utilizan giros tomados de cantos gregorianos y otros crean una música totalmente nueva que guarda sólo rasgos generales del estilo. Podríamos aplicar en ellos, en orden sucesivo, los paradigmas de **plagio**, **cita** y **alusión** desarrollados por Gérard Genette.³⁰ El resultado final es una **hibridación**³¹ de liturgias entre el canto gregoriano y ciertas características de la música tonal. **Paratextualmente**, las distintas propuestas monásticas se cruzaban entre sí, ya que, una vez compuestas las músicas, éstas circularon con bastante frecuencia entre las distintas abadías. **Intratextualmente**, las composiciones de un mismo monasterio tienden a usar los mismos rasgos, ya que la tarea de crear esta nueva liturgia recaía generalmente en el mismo monje/monja. Eventualmente, podría producirse un fenómeno de **extratextualidad**, es decir, que estas músicas se relacionaban con composiciones de otros monjes. Como Kristeva, aplicamos el término de **ambivalente** a esta nueva música sacra, en cuanto “implica la inserción de la historia en el texto, y del texto en la historia”. Justamente, el canto neo-gregoriano intenta establecer un diálogo entre el pasado litúrgico y el hombre moderno.

3. Análisis de ejemplos de canto neo-gregoriano

En este apartado se analizarán antífonas e himnos del repertorio litúrgico monástico latinoamericano en uso.

²⁸ El “yo” es esencialmente social, por lo que cada individuo se considera como colectivo (“yoes”), y por ende, el sujeto social produce un texto polifónico.

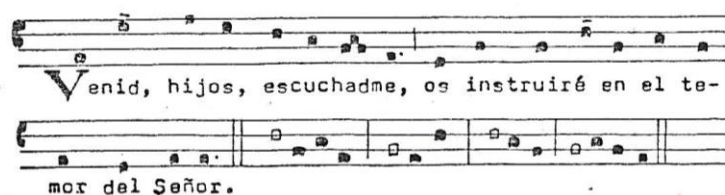
²⁹ Isabel Rivero García: *Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa*, en <http://antalya.uab.es/athenea/num3/rivero.pdf>, 2003.

³⁰ Gérard Genette: *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, (Madrid: Ed. Taurus, 1989).

³¹ Comunicación entre expresiones de tiempos distintos o valores culturales coetáneos pero de contextos heterogéneos.

3.1. Antífona para Salmo Responsorial, monasterio San Benito de Luján, Buenos Aires. Misa solemne de la festividad de san Benito³²

La composición presenta una escritura neo-gregoriana no basada en un canto anterior. Escrita en el modo 7 -tetrardus auténtico o mixolidio-. Consta de una antífona y una fórmula de cuatro segmentos para la salmodia. Este tipo de fórmulas salmódicas son de invención moderna, ya que no existen en el canto gregoriano, ya que las fórmulas gregorianas son de dos -excepcionalmente tres- versos. Los salmos responsoriales inter-lecturas de la Misa no se usaban en la liturgia tridentina; fueron reincorporados a la liturgia por el Concilio Vaticano II, según práctica paleo-cristiana, en reemplazo del canto del Gradual. El canto antifonal permite una mayor participación de los fieles, ya que intercala una antífona cantada por el pueblo en medio de los versículos cantados por el salmista. Desde el punto de vista semiológico, nos encontramos ante el caso de una intertextualidad de tipo **tópico**, en cuanto se hace referencia a un tipo de música –en este caso el canto gregoriano-, pero no de manera directa, traslativa o traductiva. Del gregoriano se toman rasgos generales que lo evocan: monodia, ritmo prosódico a-métrico, modalidad propia, uso de giros melódicos típicos, colocación de neumas en las sílabas acentuadas principales, por ejemplo en la palabra *escuchadme*.



Ejemplo 1. Antífona del Salmo responsorial

3.2. Antífona para la Aspersión de Agua Bendita. Monasterio san Benito de Llú-Llú, Quillota, Chile

Presenta una escritura neo-gregoriana contaminada con elementos modernos, y no basada en un canto anterior. Compuesta en el modo 6 -tritus plagal o hipolidio, pero al usar

³² Todos los ejemplos musicales fueron provistos por los monasterios, tomados de sus libros litúrgicos. Nótese los diferentes tipos de escritura musical: tetragrama, pentagrama, escritura cuadrada, moderna, etc.

si b, incluso puesto en la armadura de clave en el versículo, se transforma en un modo mayor moderno o hipojónico. Se estructura en forma antifonal, con un estribillo destinado al coro y 3 versículos cantados por la *schola*. El ritmo intenta parecer a-métrico, y de hecho se escribe sin compás, pero en la antífona existe una acentuación periódica cada 4 pulsos rítmicos, comenzando con un *levare*, de clara influencia moderna. El canto de la antífona para la aspersión del agua bendita puede reemplazar el lugar del canto del Kyrie en la Misa, práctica restituida de los primeros siglos cristianos por el Concilio Vaticano.

Semiológicamente también nos encontramos ante un caso intertextual de un **tópico**, que intenta remitirse al estilo gregoriano, pero en este caso se producen procesos de **interferencia** o **contaminación** de música tonal y métrica.

CON GOZO SACAREMOS AGUA PURA

6

CORO **C**on gozo sacaremos agua pura de nuestro

Salvador que es Fuente viva.

SCHOLA

1- Alabemos al Señor, bendigamos su nombre,

proclamemos sus obras porque él es grande.

Ejemplo 2. Antífona para la Aspersión de Agua Bendita

3.3. Antífona de Entrada para el Común de Apóstoles, Monasterio de la Santísima Trinidad, Las Condes, Santiago de Chile

Es una composición neo-gregoriana, no basada en un canto anterior. El modo es eólico o menor, por lo tanto, no corresponde al *octoechos* gregoriano. El ritmo es prosódico. Tampoco la estructura formal corresponde al *Introitus* gregoriano, que utiliza un

esquema ABA...A, sino que presenta una ABCDA, donde cada oración termina con una frase con el texto *Aleluya* idéntica musicalmente, conocido como rima musical. Algunos giros, como el salto melódico de 5° de final del *Aleluya*, no son muy usuales en las cadencias gregorianas.

Este canto moderno también es, desde el punto de vista intertextual, un **tópico**, pero lejano del canto gregoriano, ya no hace referencia a la modalidad gregoriana ni a la forma de un *introitus*, sino solamente por la rítmica prosódica.

Común de Apóstoles

Las Condes

P OR toda la tierra reso-nó su men-sa-je y la Buena Nue-va hasta_el
límite del mun-do. *A-le-lu-ya, a-le-lu-ya, a-le-lu-ya.
El rei-no de los cie-los está cerca. Convertí-os y creed en el Evangelio.
* A-le-lu-ya . Los mandatos del Señor son rectos y a-le-gran el corazón.
La norma del Señor es límpida y da luz a los ojos. * A-le-lu-ya.
Ado-re-mos al Padre que nos cre-a, al Hijo que nos sal-va, al Espíritu
que nos anima. * A-le-lu-ya. Por toda la tierra...

Ejemplo 3. Antífona de Entrada para el Común de Apóstoles

3.4. Himno para las 1^{ras} Vísperas del Domingo I, Monasterio trapense Nuestra Señora de los Ángeles, Azul, Buenos Aires

Se trata de una composición **traductiva** de un canto cisterciense antiguo, que es una variante del gregoriano. El himno no es una composición nueva, sino sólo una adaptación al castellano de un himno latino. Utiliza el Modo 4, deuterus plagal o hipofrigio. El ritmo es

ternario, escrito sin compás. Escritura en pentagrama y notación moderna. Al ser estrófica, la música presenta dos oraciones con dos frases cada una, donde los comienzos de ambas son idénticos. Hay una fórmula rítmica que se repite en todas las frases.

Semánticamente no podemos hablar aquí de un tópico, sino más bien de una **cita textual** de un canto anterior, con el sólo cambio del lenguaje. Por eso, desde el punto de vista del lenguaje empleado, podría tratarse de una **parodia**, ya que para que el texto coincida con la música, la traducción del latín al español no es exacta.

DOMINGO I

I^{ra}s VÍSPERAS

Himno



Tri-ni-dad que siem-pre bri-las por la glo-ria de tu_U - nión:
 es-te sol ya se_es-tá yen-do, trae la luz al co-ra-zón.
 A - mén.

Al principio de semana,
 en los brazos de tu paz,
 nos unimos, celebrando
 otro paso_hacia tu faz.

Ejemplo 4. Himno para las 1^{ra}s Vísperas del Domingo I

3.5. Antífona para salmodia, monasterio del Niño Dios, Victoria, Entre Ríos, Argentina

Esta antífona es una composición moderna, basada parcialmente en cantos gregorianos anteriores, a la manera de la técnica de la *centonización* medieval. Escrito en el Modo 2, Protus plagal o hipodórico. La antífona enmarca el canto del salmo, el cual se realiza según una fórmula moderna melódica de 4 segmentos. La rítmica es prosódica. La

partitura no especifica un uso litúrgico específico de este canto. La centonización consiste en crear una melodía nueva a partir de fragmentos más o menos reconocibles y/o giros típicos de cada uno de los modos. Por ejemplo, la bajada al la grave al comienzo de la melodía es típica del 2º modo gregoriano, como así también la fórmula melódica conclusiva en re de la segunda oración (*tu alabanza*) como así también la fórmula final.

En este caso la intertextualidad, si bien sigue siendo un **tópico** por su referencia al estilo gregoriano, presenta rasgos de **alusiones** o referencias vagas a otras obras no específicas.

II

A -mo, Señor, * el lugar donde reside tu gloria, la belle-

za de tu casa. Rodeo tu altar proclamando tu alabanza, pregonan-

do tus maravillas. 1 2 3 4

Señor, me abrirás los labios
y mi boca proclamará tu alabanza.

Bendigo al Señor en todo momento,
su alabanza está siempre en mi boca:
Mi alma se gloria en el Señor:
que los humildes lo escuchen y se alegren.

Ejemplo 5. Antífona para salmodia

Conclusiones

A partir de las premisas del Concilio Vaticano II, se creó en los monasterios benedictinos de Argentina y Chile una nueva música litúrgica en las décadas del 60 y 70. Ésta nueva música sacra, este nuevo lenguaje, presenta un “tipo relativamente estable de enunciados”. Los usuarios de este repertorio, los monjes y monjas benedictinos, cargan a esta música de una intencionalidad de continuidad-innovación, en forma dialogal, con la tradición litúrgica tridentina. Este nuevo enunciado y su significado están inherentemente

situados en un contexto sociocultural particular, que fue el proceso de *aggiornamento* eclesial tal como se vivió en la vida monástica latinoamericana.

Mario Agustín Masera es profesor de Música, especializado en Dirección Coral, Teorías Musicales y Órgano. Egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Es titular de las cátedras Contrapunto, Fuga y Órgano. Actualmente realiza trabajos de investigación sobre Alejo Abutcov (Dirección, Diego Bosquet) y Julio Perceval (Dirección, Ana María Olivencia). Publicó, junto con otros musicólogos, el libro “Todas las voces-Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza”, con un trabajo sobre la Fiesta del patrono Santiago. Se especializó en Italia, en la *Scuola di Musica Antica* de Venecia, y en el *Istituto di Musica Sacra* de Florencia. Organista solista y miembro de los grupos Zeffiro y Flautas Barrocas; director del grupo Vocal 1500 (música del Renacimiento). Ha actuado con las orquestas Filarmónica de Mendoza, Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, Barroca del Suquía, Violetta Club, etc. Ha realizado giras artísticas por Argentina, Brasil, Venezuela, Chile, Ecuador e Italia.

La música en torno a una devoción religiosa en Mendoza en la época de los centenarios argentinos

Juan Pablo Páez

Estudiante de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

En esta ponencia, luego de un recorrido por el contexto cultural y social mendocino sobre todo relacionado con la enseñanza musical, se ofrece una recopilación y primera aproximación a obras musicales que tuvieron como temática la devoción hacia la Virgen del Carmen de Cuyo, compuestas en épocas de la coronación pontificia y posteriores (1911 hasta 1950). Hasta el momento, no existen registros de músicas dedicadas a esta devoción que se puedan datar antes de 1911. La mayor parte de estas composiciones se encuentra en el Archivo Musical del Convento San Francisco Solano, de la ciudad de Mendoza.

Palabras clave: música religiosa, Mendoza, archivo musical, franciscanos.

Music Around a Religious Devotion in Mendoza at the Time of Argentinean Centenaries

Abstract

In this work, after an overview of the Mendoza cultural and social context mainly related to music education, we offer a compilation and a first approach to musical works which had the theme of the devotion to the Virgin of Carmen de Cuyo. Those works were composed in times for the papal coronation (1911-1950). So far, no records of music dedicated to this devotion can be dated before 1911. Most of these compositions are in the Musical Archive of San Francisco Solano's Convent, in the city of Mendoza.

Keywords: religious music, Mendoza, musical archive, Franciscans.

Introducción¹

La actividad musical en Mendoza desde fines del siglo XIX hasta promediar el siglo XX abarcó distintos ámbitos que van desde lo profano hasta lo sacro. Uno de los lugares en que esta actividad fue desarrollada es la Basílica San Francisco de Asís, en donde se resguarda una imagen religiosa ligada a la historia de la Campaña Libertadora liderada por el Gral. José de San Martín.² Esta imagen corresponde a la devoción mariana de la Virgen del Carmen de Cuyo, que en 1817 fue nombrada por el Gral. San Martín, patrona y generala del Ejército de los Andes.³

En los tiempos que en nuestro país se celebraban los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, se comenzaron a realizar las gestiones entre el convento de los franciscanos de Mendoza y el Vaticano, para que este último decretara la coronación pontificia de dicha imagen. Este acontecimiento en la vida social, política y religiosa de los mendocinos tomó gran envergadura y se extendió a otras provincias argentinas. La coronación se llevó a cabo en setiembre de 1911.⁴

En esta ponencia intento realizar una recopilación y breve aproximación a obras musicales que tuvieron como temática la devoción hacia la Virgen del Carmen de Cuyo, compuestas en la época de la coronación pontificia y años siguientes hasta 1950. Hasta el momento, no existen registros de músicas dedicadas a esta devoción, compuestas con anterioridad a 1911. La mayor parte de estas obras se encuentra en el archivo musical del Convento San Francisco Solano, de la ciudad de Mendoza. Dicho archivo, en general, cuenta con material de los siglos XIX y XX. El corpus se integra con obras de compositores, en su mayoría extranjeros. Se trata de piezas con diversos orgánicos, géneros

¹ Este trabajo surgió a partir de los requerimientos de aprobación del seminario de posgrado “Historia Social de la Música Latinoamericana II”, de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX de la Universidad Nacional de Cuyo, impartido por Silvina Luz Mansilla en mayo de 2013.

² Un material básico para el conocimiento de la ciudad, puede leerse en Jorge Ricardo Ponte: *Mendoza aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días* (Buenos Aires: CONICET, 2008).

³ El antiguo templo donde se llevaron a cabo los actos en los cuales San Martín entregara el bastón de mando y nombrara patrona y generala a la Virgen del Carmen de Cuyo fue destruido por el terremoto de marzo de 1861, hecho que dejó a la Ciudad de Mendoza reducida a escombros.

⁴ La historia nos cuenta de las adhesiones y las oposiciones que existieron entre algunos sectores políticos de la época, ya que el gobierno no aportaba dineros públicos para solventar dicho evento. La prensa local acusada de ser liberal se negaba a publicar sobre dicho evento. Tanto el gobierno provincial como la prensa terminaron luego cediendo y colaboraron, el uno con dinero y los otros publicando los acontecimientos.

y estilos, que van desde el canto gregoriano hasta música coral con acompañamiento de órgano u orquesta.⁵

Entre los compositores de los cuales existen obras en dicho archivo, podemos nombrar a Felipe Gorriti, Padre Davide da Bergamo, Francisco Andreví, Juan Pedro Esnaola, Luigi Bordese, Lorenzo Perossi, Saverio Mercadante, Roberto Wernicke, Antoñana, Fidel María Blanco y Francisco Colecchia.⁶

Hasta el momento se han inventariado ciento veinte documentos musicales, quedando aún una gran cantidad en proceso. Esto me ha generado la sospecha de que en la basílica se ejecutaba un amplio repertorio, que va desde misas, himnos, vísperas, villancicos y *flores*, a gozos *a cappella* o con acompañamiento instrumental (en algunos casos de órgano y en otros de orquesta).

Formación musical e institutos de enseñanza

La formación musical en Mendoza a comienzos del siglo XX es considerada importante por la sociedad e impartida desde conservatorios, colegios regentados por congregaciones u órdenes religiosas y también, a través de clases particulares a domicilio. En el caso de los conservatorios la mayoría fueron fundados y dirigidos por músicos inmigrantes llegados desde Italia y España. En la prensa de la época se leen avisos ofreciendo lecciones de instrumentos musicales, de teoría y solfeo, venta y afinación de pianos.⁷

En 1904, Mariano Cortijo Vidal funda el “Conservatorio Musical Mendocino, Escuela General de Música, Pintura y Declamación”.⁸ Otro de los conservatorios fue el

⁵ El actual edificio de la Basílica de San Francisco de Asís corresponde a una de las primeras construcciones de la llamada Ciudad Nueva; se comenzó a construir en 1875 y se inauguró en 1893. Anexado a este templo se construyó el Convento San Francisco Solano, cuyo edificio fue demolido y reconstruido en la década de 1970.

⁶ Fidel M. Blanco y Francisco Colecchia componen obras a la Virgen del Carmen de Cuyo.

⁷ Diario *Los Andes*, 03/01/1900. Estas y las cuatro menciones hemerográficas siguientes han sido tomadas de Ana María Otero: *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX.*, Tomo II (Mendoza: Edición del autor, 2010).

⁸ Mariano Cortijo Vidal nació en Valladolid (España) en 1850 y falleció en Mendoza en 1916. Inició su formación musical como niño cantor, a lo que también sumaba el aprendizaje de piano y órgano en la catedral de Valladolid. Desarrolló una importante labor musical en Buenos Aires. En 1890 fundó el “Liceo Musical de Buenos Aires”. Se radicó con su familia en Mendoza alrededor de 1902, donde comenzó su labor dirigiendo el Orfeón Español y también como organista de Santo Domingo y de los Jesuitas. 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. 30-35.

“Santa Cecilia”, sucursal del homónimo de Buenos Aires. Inaugurado en 1912, sus directores –Forino, Galvani y Troiani– confiaron la dirección a Franco Fazio.⁹ En 1913 se fundó el “Conservatorio de Cuyo”, incorporado al Thibaud-Piazzini de Capital Federal; su primer director fue Fidel María Blanco, de quien hablaré más adelante; también colaboró en él Ernesto Fluixá.¹⁰ Otro de los primeros músicos llegados a Mendoza y que abre un conservatorio fue Giuseppe Resta, junto a Clementina Pasquale; designados por Alberto Williams para dirigir la sucursal de su conservatorio en la capital mendocina.¹¹ En 1920 se inaugura la sucursal del “Conservatorio Beethoven”, su primera directora fue Tina Spezza de Nardecchia luego la sucede Attilio Pelaia.¹² En noviembre de 1921 Aggeo Ascolese inaugura la sucursal mendocina del “Conservatorio D’Andrea”.¹³

Hasta aquí se mencionaron los primeros conservatorios que existieron en Mendoza. Hubo más instituciones y escribir sobre las mismas, ameritaría otro trabajo de investigación. El culmen de instituciones musicales fundadas en esta ciudad fue el “Conservatorio de Música y Arte Escénico” de la Universidad Nacional de Cuyo, creado por la Ley Nacional 12.578 del 21 de marzo de 1939.¹⁴ De los compositores estudiados en este trabajo, solo Fidel María Blanco fue parte del plantel de docentes, desempeñándose como profesor de Piano Complementario.¹⁵

Los colegios de instrucción religiosa se destacaron en la enseñanza de música a sus alumnos. En la mayoría de los casos se trataba de instituciones con la modalidad de internado; entre ellas podemos mencionar al Colegio San Buenaventura, el cual poseía una banda de música y coro de niños. Este colegio estuvo ligado a la actividad musical que se desempeñaba en el templo de los franciscanos. También fue importante el Colegio Don

⁹ Franco Fazio nació en Sicilia en 1879. Estudió piano, armonía, canto gregoriano, composición y órgano en Messina. Se radicó en Mendoza en 1909.

¹⁰ Ernesto Fluixá, nacido en Valencia (España) en 1888, en el conservatorio de su ciudad natal realizó sus estudios musicales. Son conocidos sus aportes a la historia musical de Mendoza. Véase Ernesto Fluixá: *Fidel María Blanco, cultor del arte y de la hidalguía*. (Mendoza: D’Accurzio, 1947) y Ernesto Fluixá: *Un siglo de Música en Mendoza. Apuntes para un boceto histórico*. (Mendoza: D’Accurzio, 1960).

¹¹ En 1926 Giuseppe Resta cambia el nombre de la institución pasando a llamarse “Conservatorio Resta”, luego en 1934 se hace cargo del mismo Modesto Álvarez (1898-1966).

¹² Attilio Pelaia nació en Limbadi (Italia) en 1893. Sus estudios musicales de violín y solfeo los realizó en Buenos Aires con Darío Grassi.

¹³ Sobre este conservatorio y los anteriormente mencionados, puede ampliarse información en Higinio Otero: *Música y Músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1970), pp. 100-105.

¹⁴ Otero: *Música y músicos*, p. 119.

¹⁵ Otero: *Música y músicos*, p. 120.

Bosco de la Ciudad de Mendoza y el de Rodeo del Medio, regenteados por la congregación de los salesianos, el Monasterio de María de la Compañía de María y el Colegio María Auxiliadora de las Hijas de María Auxiliadora.¹⁶

Grupos musicales

Para hablar sobre los grupos musicales, creo conveniente remontarnos a 1894 cuando se funda la “Sociedad Santa Cecilia” y a 1895, con el “Cuarteto Ignacio Álvarez”. También surgieron el “Orfeón Español” en 1901; el “Sexteto Pelaia” en 1902, y bastante después, la Orquesta del Centro Artístico “Ignacio Álvarez”, fundada por Fidel María Blanco en 1928.¹⁷

En la prensa de la época se encuentran noticias sobre oficios religiosos acompañados con música:

“Varias. El *Te Deum* que se cantó el 9 de Julio en el templo de San Francisco [...] es obra del [...] compositor Sr Vicente Mazzocco, [...] director de la Banda de la Provincia, la orquesta era compuesta de la mayoría de los buenos profesores que tenemos en Mendoza”.¹⁸

“Culto. Función del Carmen... templos de la Merced, San Francisco y Loreto, hoy [...] cantos sagrados, acompañados por la orquesta”.¹⁹

El templo de San Francisco: su actividad musical

Las actividades musicales en San Francisco cobran un alto relieve en la vida musical mendocina por un lado con la actuación de la Sociedad “Santa Cecilia” y por el otro, con la compra y montaje de un órgano de tubos.²⁰

Las ceremonias litúrgicas anteriores a la reforma del Concilio Vaticano II (1960) tenían por rúbrica y tradición un lugar especial para la música. La contratación de músicos

¹⁶ Sobre la actividad de esta congregación, remito al importante trabajo de Antonieta Sacchi de Ceriotto: *La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del Medio. 1905-1930* (Mendoza: EDIUNC, 2010).

¹⁷ Otero: *Música y músicos*, pp. 110-111. Posterior a la presentación de esta ponencia es el último libro de Sacchi, que corrige y refina muchos de los datos referidos al siglo XIX ofrecidos por Higinio Otero. Véase Antonieta Sacchi de Ceriotto: *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912* (Mendoza: EDIUNC, 2014).

¹⁸ *Diario Los Andes*, 12 /07/1901.

¹⁹ *Diario Los Andes*, 14/07/1901.

²⁰ Ver en detalle la actividad musical en San Francisco en un artículo de próxima publicación: Juan Pablo Páez: “La música en los espacios franciscanos de Mendoza. Una reconstrucción histórica (1863-1950)”, *Nuevo Mundo. Revista de Estudios Teológicos Latinoamericanos* (en prensa).

era algo frecuente. Cada celebración llevaba una cantidad de músicos que variaba de acuerdo a la solemnidad de la misma.²¹

En julio de 1900 llegó a Mendoza un órgano de tubos que tenía como destino el templo de San Francisco, proveniente de la fábrica Giacomo Locatelli (Bergamo-Italia). Montado por Donato Sangaletti, fue bendecido e inaugurado el 1 de septiembre del mismo año.²² Luego sería reformado en 1932 por el mismo Sangaletti. En el diario *Los Andes* se lee que en la ceremonia de bendición del órgano se cantó un *Te Deum*, el coro fue dirigido por Avelino Aguirre Lizaola y como organista actuó el padre Islla. También tuvo su participación la Banda del Primer Batallón de Artillería.²³

En 1911, durante los actos de la coronación de la Virgen del Carmen de Cuyo se destaca la actuación del coro de señoritas y señoras de la alta sociedad mendocina integrantes de la “Sociedad Santa Cecilia”, presidida por Josefina Civit de Ortega.²⁴

Obras musicales que tienen como temática a la Virgen del Carmen de Cuyo

Hasta el momento se han encontrado y tomado para este trabajo siete obras, en una línea temporal que parte desde 1911 a 1950. Veamos la información de ellas, resumida en este cuadro. Luego, ofrezco breves referencias sobre los autores de las primeras seis.

Obra N° 1. Autores: Blanco, Fidel María (Música). – Parrado Miguens, Alejandro (Letra). Título: <i>Himno a la Virgen del Carmen, Generala del Ejército de los Andes.</i> Edición: copia manuscrita. Fecha – Lugar: Agosto de 1912. Mendoza. Orgánico: S – T I-II – Bar – B – Órgano. Género: Litúrgico– Himno. Fuente: Archivo Musical del Convento San Francisco Solano – Mendoza. Observaciones: Existen dos versiones: a) Popular: 1 o 2 voces y órgano. b) Reducción de la partitura orquestal para coro y órgano.
Obra N°2. Autores: Colecchia, Francisco (Música) –Larrondo, Antar de (Letra). Título: <i>Himno a Nuestra Señora del Carmen de Cuyo Patrona y Generala del Ejército de los Andes.</i> Edición: Manuscrito con firma y sello de Francisco Colecchia. Fecha – Lugar: s/f – San Juan. Orgánico: Voz y piano. Género: Religioso – Himno. Fuente: Archivo Musical del Convento San Francisco Solano - Mendoza. Observaciones: la partitura tiene dos sellos de tinta: 1) “<i>Estudio Particular de Música del</i>

²¹ Héctor Aguer: *El patrimonio musical de la Iglesia* (Buenos Aires: Conferencia Episcopal Argentina, 1998).

²² Diario *Los Andes*, 25/07/1900, 01/09/1900.

²³ Diario *Los Andes*, 02/09/1900.

²⁴ En algunos registros aparece como Coro o Sociedad Santa Cecilia.

<i>Maestro Francisco Colecchia Calle Aberastain 234 San Juan</i>". 2) "<i>Convento de S. Francisco Solano – Mendoza</i>". También puede observarse la marca de agua del papel "<i>J. Romani</i>".
Obra N° 3. Autores: Bellio, Elena E. HMA (Música) – Mondino, Lucia, HMA (Letra).²⁵ Título: <i>A la Virgen Generala del Ejército de los Andes</i>. Edición: copia manuscrito y fotocopia. Fecha – Lugar: La Plata – 24 de marzo del Año del Libertador Gral. S. Martín.²⁶ Orgánico: a dos voces y piano. Género: Religioso. Fuente: Archivo Musical del Convento San Francisco Solano-Mendoza. Observaciones: Se trata de una copia manuscrita en tinta azul. Por otro lado existe una fotocopia de una partitura impresa de edición desconocida, con algunas indicaciones de ejecución y con fecha de 8 de setiembre de 1976.
Obra N° 4: Autores: Hilario Cuadros R. (Música) – Julio Quintanilla (Letra). Título: <i>La Generala</i>. Edición: Álbum de 10 composiciones vernáculas. Ediciones Musicales Tierra Linda – Año 1950 Año del Libertador General San Martín. Fecha – Lugar: Año 1950 Orgánico: voz y piano. Género: Profano - Triunfo Patriótico. Fuente: Archivo personal.
Obra N° 5. Autores: Arancibia Laborda, Rafael (Música) -Hilario Cuadros R. (Letra).²⁷ Título: <i>Mi Patrona y Generala</i>. Edición: Editorial Crismar. Fecha – Lugar: 8 de octubre de 1952 – Buenos Aires. Orgánico: voz y piano. Género: Profano - Cueva Cuyana. Fuente: Biblioteca de la FAD–Universidad Nacional de Cuyo.
Obra N° 6 Autores: Hilda Fredes de Mardini (Música) -Estela Rojas de Flores (Letra). Título: <i>Virgen del Carmen de Cuyo</i>. Edición: Transcripción de Fabiana Villarruel. Fecha – Lugar: s/d Orgánico: voz y acompañamiento armónico. Género: Canción Escolar. Fuente: Fabiana Villarruel.
Obra N° 7 Autores: s/d (Música) – s/d (Letra). Título: <i>Gozos a la Virgen de Cuyo</i>.²⁸

²⁵ HMA hace referencia a la congregación de las religiosas Hijas de María Auxiliadora.

²⁶ En octubre de 1949 el Poder Ejecutivo de la República Argentina promulgó la Ley 13.661, que establecía al año 1950 como "Año del Libertador General San Martín, en conmemoración del primer centenario de su tránsito a la inmortalidad". Dice el artículo 2º: "Desde el día 1º de Enero hasta el día 31 de Diciembre del año 1950, todos los documentos oficiales de las autoridades nacionales, provinciales y municipales, los títulos y diplomas expedidos por los institutos de enseñanza de todas las categorías y jurisdicciones, sean del Estado o incorporados, las notas diplomáticas y las fechas y colofones de los libros, periódicos, diarios, revistas y toda otra clase de publicaciones que se editen en el territorio de la Nación, ya sean oficiales o particulares, nacionales o extranjeras, serán precedidas por la denominación de "Año del Libertador General San Martín", al indicar el año 1950".

²⁷ Ver obra N° 4.

Edición: manuscrito. **Fecha – Lugar:** s/d.
Orgánico: voz y teclado.
Género: Gozos.
Fuente: Archivo Musical del Convento San Francisco Solano – Mendoza.

Obra 1. *Himno a la Virgen del Carmen, Generala del Ejército de los Andes.*

El autor de la música es Fidel María Blanco y Ruiz, nacido el 24/04/1884 en Herramélluri, Rioja, España. Murió en Mendoza el 02/10/1945. Siendo adolescente ingresó al Real Conservatorio de Madrid, donde estudió armonía, composición, piano, órgano y violín. Llegó a la Argentina a principios de 1909, y se radicó en Mendoza en 1910. Fundó el Conservatorio de Cuyo en 1913. En 1926 se hizo cargo de la dirección de la Banda de Policía, cargo que dejó vacante su antiguo director, el maestro Felipe Colecchia. Dirigió a su vez la Orquesta Ignacio Álvarez. En la década de 1940 formó parte del plantel de profesores del recientemente fundado Conservatorio de Música y Arte Escénico de la UNCuyo.²⁹ Estableció un estrecho vínculo con los frailes del Convento San Francisco Solano de Mendoza, y como organista del templo de San Francisco.³⁰

En 1911, con motivo de la coronación pontificia de la Virgen del Carmen de Cuyo, compone un himno, del cual se conocen dos versiones una para coro a cuatro voces y órgano, y otra versión llamada por el mismo autor como *versión popular*, para una o dos voces y órgano [Fig. 1]. En la primera versión se encuentra la siguiente inscripción: “(Reducción de Orquesta) Obsequio á las Comisiones de Damas y Caballeros Pro Coronación Virgen de Cuyo”.³¹ En la misma partitura se puede observar la escritura organística, es decir en tres claves, dos para los manuales y una para el pedalero, y también la indicación de los registros que deben utilizarse.

²⁸ Los gozos, en su origen, estaban dedicados a alabar a la Virgen. Los gozos provienen de las danzas poéticas trovadorescas conocidas como “baile redondo”. A menudo son de origen popular pero también pueden ser de autor.

²⁹ En el Archivo Musical de San Francisco Solano se han encontrado, además del himno en cuestión, las siguientes obras de su autoría: *San Martín, paso doble*, dedicado a la Banda del Colegio *San Buenaventura*; *Gozos de San Buenaventura*, para coro y órgano; *Tantum Ergo*, para coro masculino y órgano; *Sanctus*, para coro masculino y órgano.

³⁰ En algunos documentos musicales de Fidel M. Blanco la firma se acompaña con las iniciales T.O.F. (Tercera Orden Franciscana); esto evidencia su pertenencia y cercanía con la Orden Franciscana.

³¹ Véase: *Comisión Pro Coronación de la Virgen del Carmen de Cuyo. Antecedentes históricos y crónica de la coronación pontificia* (Buenos Aires: Casa Editora, Imprenta y Librería “Alfa y Omega”, 1914), pp. 657-659.

radicados en la Ciudad de San Juan.³³ Fue maestro de flauta y piano, dirigió los Conservatorios Colecchia y Santa Cecilia. Murió el 19 de abril de 1926. Con respecto a esta obra, la misma no se encuentra en el catálogo de obras de Francisco Colecchia realizado por Graciela Musri.³⁴



Figura 2. MS de la Obra 2. Archivo de San Francisco Solano (Mendoza). Reproducción autorizada.

Sobre el letrista *Antar de Larrondo* no se ha encontrado información, lo que hace suponer que se trate de un seudónimo.

Obra 3. *A la Virgen Generala del Ejército de los Andes*

De las autoras, apenas puedo decir, al estado actual del conocimiento, que fueron religiosas de la congregación de las Hijas de María Auxiliadora, una de ellas, sor Lucía Mondino, directora del Colegio María Auxiliadora de La Plata entre 1965 y 1970.

³³ En la prensa escrita de la ciudad de San Juan aparecen registros de su actividad musical desde 1887, como director de la Banda del Regimiento 2 de Infantería.

³⁴ Fátima Graciela Musri: *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan 1880-1910* (San Juan: EFFHA, 2004), p. 261.

Obra 4. *La Generala*

El autor de la música, Hilario Cuadros Romero, nació en Mendoza el 2 de noviembre de 1902 y falleció el 8 de diciembre de 1956. Fue apodado el “caballero de la tradición”. Fundador del conjunto folclórico llamado “Los Trovadores de Cuyo”, dejó una vasta producción musical folclórica que hasta hoy se canta, siempre con una temática referida a la historia y cultura cuyana.

Julio Quintanilla, autor de la letra, nacido en el departamento Belgrano,³⁵ el 28 de setiembre de 1898, falleció el 3 mayo de 1950. Fue poeta, periodista, político y orador. Muchas de sus letras fueron musicalizadas por Hilario Cuadros.

Obra 5. *Mi Patrona y Generala*

Rafael Arancibia Laborda, autor de la letra, nació en la Ciudad de San Luis el 26 de junio de 1917 y murió en Buenos Aires el 19 de abril de 1983. Ejerció la docencia en Villa Mercedes. Militó en la Unión Cívica Radical, llegando a ocupar el cargo de prosecretario del Senado de la República Argentina. Como músico y compositor dejó una vasta producción en obras tales como *Caminito del Norte*, *Campanitas de Santo Domingo*, entre otras. En Villa Mercedes formó parte del grupo folclórico llamado Los Coyuyos del Chorrillo.

Obra 6. *Virgen del Carmen de Cuyo*

Hilda Fredes de Mardini fue docente de educación musical, especializándose en nivel inicial. Esta obra ha sido parte del repertorio escolar mendocino desde la década de 1980. Durante la última Dictadura Cívico Militar (1976-1983) por Resolución N° 706 con fecha del 9 de agosto de 1980, el Ministerio de Educación y Cultura de Mendoza dispuso nombrar a la Virgen del Carmen de Cuyo, patrona de la escuela mendocina, en todos sus niveles de enseñanza.

Otras composiciones

He tenido conocimiento de otras dos composiciones. La primera de ellas, es un melodrama en dos actos, letra de Pablo Ardizzone y música de Aquiles Pedrolini, llamado

³⁵ Actualmente Departamento de Godoy Cruz, Mendoza.

Fe y Heroísmo. Homenaje de la Obra de Don Bosco a la Virgen de Cuyo con motivo de su solemne coronación (1911).³⁶ La segunda obra, de la cual sí existe partitura en el Archivo San Francisco Solano de Mendoza, aunque sin número de inventario, lleva como título *Himno a la Virgen del Carmen* y no indica los nombres de los autores. El texto no hace referencia a la Virgen del Carmen Cuyo como patrona y generala del Ejército de los Andes, como sí lo hacen el resto de las composiciones abordadas en este trabajo. Sin embargo esta última obra se cantó durante varios años en la Basílica San Francisco.³⁷

A manera de conclusión

A través del recorrido realizado por este repertorio, puede decirse que la temática de la *Virgen del Carmen de Cuyo* movilizó la composición musical, tanto en el ámbito de obras destinadas a la liturgia como en el ámbito de la canción popular de raíz folclórica. Si bien en la actualidad se comprueba fácilmente que el paso de los Andes del Gral. José de San Martín ha perdurado en la memoria colectiva de la sociedad mendocina, no sucede lo mismo con el nombramiento que él hiciera de la Virgen del Carmen de Cuyo como patrona y generala de su Ejército Libertador en el nivel masivo de la población.

Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX, la existencia del repertorio al que me he referido daría cuenta de un fuerte espíritu nacionalista y patriótico fomentado en parte a través de las conmemoraciones y rituales religiosos. Las gestiones comenzadas en 1910 surtieron efecto al año siguiente, con la Coronación Pontificia de la Virgen. Apareció así, la primera composición, que acompañó la solemnidad de aquel acontecimiento, y a la que luego le acompañaron las obras siguientes. El ambiente festivo de la época de los Centenarios, como ocurre en otras ciudades del país, alentó este tipo expresiones artísticas, destinadas a reunir, a cohesionar a la población en torno a símbolos.

Momentos históricos clave del devenir histórico renovaron el interés. Así, en 1950, Año del Libertador General San Martín, surgieron dos obras alusivas a la mencionada

³⁶ Aquiles Pedrolini (1872-1930), sacerdote salesiano. Compuso más de ciento cuarenta obras, entre música sagrada y profana. Gran parte de sus actividades musicales las llevó a cabo en Rodeo del Medio (Maipú, Mendoza). El melodrama se interpretó en una velada literario musical en el Colegio San Buenaventura, en setiembre de 1911. De esta obra, solo se ha encontrado el texto, que hace alusión a la Campaña Libertadora y a la protección de la Virgen del Carmen de Cuyo. Sacchi comenta brevemente el contenido e incluye dos versiones de los textos en el DVD anexo de su libro. Véase Sacchi: *La música en la petaca*, pp. 121-122.

³⁷ Esto lo testimonia Gloria Ferraro en una entrevista del año 2010. Ella fue directora de coro en San Francisco durante cuarenta años.

devoción religiosa y a San Martín. Durante el periodo de la última dictadura cívico-militar, la Virgen del Carmen fue la patrona de la escuela mendocina por disposición expresa del Ministerio de Educación y Cultura. Así, la temática, en la partitura de Hilda Fredes de Mardini, continuó vigente por algunos años más.

En 2011 durante los festejos del centenario de la Coronación Pontificia se volvió a cantar el himno compuesto por Fidel María Blanco, de acuerdo a una nueva edición, de mi autoría. Esto formó parte del rescate músico-patrimonial y de la tarea de puesta en valor del Archivo Musical del Convento San Francisco Solano en la que me he empeñado.

Juan Pablo Páez es estudiante del Profesorado en Teorías Musicales de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Es integrante de los proyectos de investigación: “Archivo Honorio Siccardi” dirigido por la Mgter. Ana María Otero y “Archivo Julio Perceval” dirigido por la Mgter. Ana María Olivencia. En 2010 realizó la edición de la *Tercia* de Juan Pedro Esnaola, revisada por Bernardo Illari y puesta en concierto en Buenos Aires por el conjunto La Barroca del Suquía. Desde 2006 se desempeña como organista y coordinador de música litúrgica de la Basílica de San Francisco de la ciudad de Mendoza. Desde agosto de 2014 integra el proyecto PICTO-UNSJ “La música en San Juan entre dos Centenarios (1910-2010)”, dirigido por la Mgter. Graciela Musri. Es miembro estudiantil de la Asociación Argentina de Musicología, designado vocal titular de la Comisión Directiva para el bienio 2015-2016.

Música gregoriana en la Profesión Solemne de las monjas dominicas de clausura en el Buenos Aires del siglo XXI

Stella Aramayo

Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina

Resumen

La histórica Profesión Solemne de las monjas dominicas de clausura del Monasterio de San Justo de Buenos Aires posee características rituales de la Iglesia católica apostólica romana y particularidades litúrgicas de la Orden de Predicadores. En esta investigación musicológica los objetivos fueron: indagar el tipo de música que las monjas dominicas de clausura de Buenos Aires usan durante una ceremonia de Profesión Solemne en el siglo XXI; describir cantos gregorianos específicos que las monjas dominicas de clausura cantan actualmente en su Profesión Solemne, y registrar partituras de canto gregoriano que se ejecutan como fenómeno vivo de este siglo en Latinoamérica. El enfoque fue un eclecticismo pertinente considerando posturas de Diego Carpitella, Gerardo Huseby, Enrique Cámara, Jaques Viret, Eero Tarasti, Marcel Perés y Jerónimo de Moravia. Respondiendo preguntas del etnomusicólogo Bruno Nettl (1964) seleccionadas como pertinentes para este estudio, confirmé las posturas de autores mencionados y describí la música gregoriana que usan en su profesión solemne las monjas dominicas de clausura de Buenos Aires en el siglo XXI. También registré partituras gregorianas editadas, evidenciando afinidades específicas entre: musicología histórica // etnomusicología, mirada outsider // postura insider, tradición musical escrita // tradición oral musical, repertorio de canto gregoriano en latín // repertorio musical actual en lengua vernácula.

Palabras clave: música, profesión solemne, partituras gregorianas, fenómeno vivo, Latinoamérica.

Gregorian Music at the Dominica Cluster Nuns in the Solemn Profession in Buenos Aires in the XXIst Century

Abstract

The historical Dominica's cluster nun Solemn Profession at the San Justo de Buenos Aires monastery has catholic apostolic roman church rituals characteristics and liturgical characteristic of the Preacher Orders. In this Musicological investigation the objectives were: to enquire the music type that the Dominica cluster nuns use during one Profession Solemn ceremony in the XXIst. Century; to describe specific Gregorian chants that the Dominica cluster nuns sing currently at their Solemn Profession, and to register Gregorian chant scores that are carried as a live phenomenon of this century in Latin-America. The perspective was a pertinent eclecticism considering Diego Carpitella, Gerardo Huseby, Enrique Cámara, Jaques Viret, Eero Tarasti, Marcel Perés and Jerónimo de Moravia

positions. Answering to ethnomusicologist Bruno Nettl (1964) questions relevant for this study, I confirmed author's positions mentioned and I described the Gregorian music at Dominica's cluster nuns used during one Profession Solemn ceremony in the XXIth. I also search edit Gregorian scores, to make evidence of specific affinity between: historical musicology // ethnomusicology, outsider look // insider position, musical writer tradition // musical oral tradition, Gregorian chant repertory in Latin // current musical repertory in vernacular language.

Keywords: music, solemn profession, gregorian scores, live phenomenon, Latin-America.

1. Introducción

La Profesión Solemne es la ceremonia litúrgica de mayor trascendencia para las monjas dominicas de clausura en Buenos Aires y en todos los países del mundo en los que se encuentran sus monasterios. Este rito católico se celebra dentro de la misa y se consideran oportunos para esta celebración los domingos o las solemnidades de Jesús, de la Virgen María, o de los santos que sobresalieron en su vida religiosa y en la Orden de Predicadores. No se realiza este rito en el Triduo Sacro, en las solemnidades de Navidad, Epifanía, Ascensión, Pentecostés y Corpus, o en otras solemnidades de precepto. Se prepara lo necesario para la misa y además el cirio pascual, los textos propios de este ritual, música gregoriana propia de este rito y música en lengua vernácula para la misa, el velo y el anillo. Estas dos últimas son insignias religiosas que se bendicen y entregan en esta celebración litúrgica dominicana.¹

Históricamente esta ceremonia posee características rituales propias de la iglesia católica apostólica romana a las que se suman las particularidades litúrgicas de la orden de predicadores. En este estudio del campo de la musicología histórica he profundizado mis conocimientos etnomusicológicos y mi análisis del trabajo de campo que realizo desde 2006 en este monasterio bonaerense. El trabajo de campo, según Enrique Cámara, representa el aspecto humano de la etnomusicología y constituye un momento crítico de la investigación, probablemente el más atractivo “donde se suelen despertar vocaciones” [...].²

¹ Ceremonial. Prácticas y Ordenaciones litúrgicas: *Monjas de la Orden de Predicadores Torrente* (Valencia: Federación de la Inmaculada, 1980), p. 81.

² Enrique Cámara de Landa: *Etnomusicología* (Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, 2004), p. 364.

Dentro del trabajo de campo, para la confección de las fichas documentales que son cruciales para todo investigador, existen numerosos “listados” proporcionados por diferentes autores como Enrica Delitala, Bruno Netti, David P. McAllester y otros.

Para realizar esta investigación tomé el listado de preguntas presentado por Bruno Netti en 1964, y, adecuándolo al contexto de un monasterio de monjas dominicas de clausura latinoamericanas, respondí todas aquellas preguntas de este autor que fueran pertinentes responder en relación a la ceremonia de profesión solemne de las monjas de San Justo de Buenos Aires en 2011. Además me he planteado tres objetivos.

2. Objetivos

2.1 Indagar el tipo de música que las monjas de clausura dominicas de Buenos Aires usan durante una ceremonia de profesión solemne en los comienzos del siglo XXI

2.2 Describir el o los cantos gregorianos específicos que las monjas dominicas de clausura cantan actualmente en una ceremonia de profesión solemne en Buenos Aires.

2.3. Registrar partituras de canto gregoriano que se ejecutan actualmente como “fenómeno vivo” en un monasterio de Latinoamérica.

3. Estado de la cuestión

En mi trabajo previo titulado *Música en las ceremonias litúrgicas de monjas de la Orden de Predicadores de San Justo de Buenos Aires*, presenté un registro de las partituras gregorianas halladas y caractericé los principales cantos gregorianos usados por las monjas dominicas de clausura en todas las ceremonias litúrgicas de mayor importancia en ese monasterio. Según este estudio musicológico los ritos principales de monjas de clausura de la orden de predicadores que tienen música litúrgica gregoriana específica son tres: profesión religiosa temporal; renovación de la profesión temporal; y profesión religiosa solemne. Para esas tres ceremonias son cuatro los principales cantos gregorianos hallados escritos en tetragrama con notación cuadrada y con texto en latín.³ Los otros cantos que ejecutan las monjas, están escritos en pentagrama y se cantan en lengua vernácula, respetando las disposiciones del Concilio Vaticano II^o realizado entre 1962 y 1965. El

³ Stella Aramayo: “Música en las ceremonias litúrgicas de monjas de la Orden de Predicadores de San Justo de Buenos Aires”, en Ana Cecilia Aguirre (coord.), *Historia, Escritura, Arte y Espiritualidad, Actas de las IV^a Jornadas de Historia de la Orden Dominicana en Argentina* (Tucumán: Ed. Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, UNSTA, 2009), p. 12.

Concilio Vaticano IIº con la revisión de la forma de la liturgia y el año litúrgico y el fomento de la utilización de la lengua vernácula en lugar del latín, alteró decisivamente el lugar que había de ocupar el canto llano en el culto de la iglesia católica.⁴

El Monasterio de San Justo de Buenos Aires, fundado en 1745 en lo que actualmente es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y trasladado en 1974 a su actual domicilio de San Justo,⁵ comenzó su tercer período histórico en Argentina con el Concilio Vaticano IIº que señaló para la iglesia católica apostólica romana internacional un cambio de vida en general. Las monjas de esta comunidad se federaron con otros monasterios dominicanos del mundo, principalmente con monasterios españoles.

4. Metodología de esta investigación

En este estudio, en el contexto de un monasterio de monjas de clausura de Buenos Aires se han aplicado las múltiples preguntas sugeridas por Bruno Nettl en 1964. Seleccioné los interrogantes de esa lista que consideré pertinentes para este trabajo, adaptándolos y modificándolos según la información general y los datos específicos que he podido recolectar en este monasterio.

Consulté bibliografía, partituras y fotografías del archivo y la biblioteca. No grabé cantos gregorianos en la profesión solemne “por pedido de las monjas” algunas de las cuales “todavía se resisten a ser grabadas”.⁶

Respondiendo a las preguntas de Nettl en relación a la ceremonia de profesión solemne de las monjas dominicas de Buenos Aires describí la música registrando las partituras de canto gregoriano que se ejecutan en Argentina actualmente como “fenómeno vivo” del siglo XXI en Latinoamérica.

Las preguntas de Nettl para obtener datos sobre la música de una determinada cultura consideran cinco aspectos: material general sobre una cultura musical; tipos de música; taxonomías nativas; datos del informante; datos sobre cada canción o pieza; instrumentos musicales.⁷ Para esta investigación consideré los cinco aspectos.

⁴ Don Randel (ed.): *Diccionario Harvard de la Música*. Versión española de Luis Carlos Gago (Madrid: Alianza Editorial, 1997), p. 494.

⁵ Enrique Udaondo: *Reseña Histórica del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Buenos Aires* (Buenos Aires: Talleres Gráficos San Pablo, 1945), p.150.

⁶ Stella Aramayo: Notas personales del “trabajo de campo” en el monasterio Santa Catalina de Siena de San Justo de Buenos Aires, 2006-2012.

⁷ Cámara: *Etnomusicología*, 2004, p. 376.

5. Marco teórico

En este estudio mi enfoque fue el de un eclecticismo pertinente. Tomé todo aquello que resulte útil para lograr cumplir con mis objetivos de profundizar en mi trabajo de campo sobre el uso del canto gregoriano en una ceremonia litúrgica católica, dentro de la musicología histórica, con aspectos metodológicos tomados de la etnomusicología.

En relación a mi planteo Enrique Cámara de Landa afirma:

“A partir de los años cincuenta, crece entre los estudiosos una toma de conciencia sobre lo inadecuado de la separación entre musicología histórica y etnomusicología y de la consecuente dicotomía entre uso exclusivo de fuentes escritas u orales y entre la aplicación de una perspectiva sólo diacrónica o sincrónica”.⁸

Diego Carpitella comenta:

“[...] la música litúrgica puede poseer una tradición escrita, pero en todo caso se trata siempre de una escritura stenográfica e indicativa, mientras que en el momento de la ejecución es la oralidad el fenómeno que prevalece [...] en el caso de la liturgia cantada, la oralidad es tan evidente que lleva a tentar la inclusión de este repertorio en el dominio de estudio de la etnomusicología [...]”.⁹

Enrique Cámara de Landa afirma en su Manual *Etnomusicología*, que la perspectiva conciliadora entre musicología y etnomusicología es una constante en la historia de la investigación musical y que cuenta con la adhesión de numerosos estudiosos en diferentes áreas. En coincidencia con las posturas de ambos, en este estudio acerqué musicología histórica y etnomusicología, fuentes escritas y orales en una perspectiva de conciliación.

Entre las propuestas latinoamericanas, el musicólogo argentino Gerardo Huseby en 1993 escribía:

“Ningún musicólogo histórico serio puede hoy ignorar los aspectos contextuales de su tema de estudio, como no los ignoraron desde hace muchos años historiadores de la música [...] ningún etnomusicólogo dejará hoy de tener en cuenta los aspectos diacrónicos del suyo, como se puede apreciar en numerosos estudios publicados durante las últimas décadas... El dato musical no debe limitarse al texto, sino abarcar el contexto [...]”.¹⁰

Bruno Nettl, ya desde 1992 consideraba que la validez de los puntos de vista del *insider* y el *outsider* deviene una cuestión de capital importancia.¹¹ De acuerdo con estas afirmaciones de Huseby y de Nettl, investigué el canto gregoriano en este monasterio durante cinco años como *insider*, al asistir semanalmente a enseñar música a las monjas de

⁸ Cámara: *Etnomusicología*, 2004, p. 343.

⁹ Cámara: *Etnomusicología*, 2004, p.345.

¹⁰ Cámara, *Etnomusicología*, p. 348

¹¹ Bruno Nettl: “Últimas tendencias en Etnomusicología”, en Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (Madrid: Editorial Trotta, 2001), p. 144.

clausura, paulatinamente ellas me permitieron ingresar a la biblioteca y al archivo para observar material musical. Actualmente realizo esta investigación como *outsider*, ya que periódicamente voy al monasterio como musicóloga del mismo.

En la cuestión de la escritura y la oralidad propias del estudio del canto gregoriano, Jaques Viret (1999) consideraba que “las notaciones de los cantos litúrgicos latinos son una *letra muerta* que demandan otra *vivificación* por la escucha de las tradiciones orales actuales”.¹²

Y refiriéndose a los procesos de comprensión de los signos musicales Eero Tarasti en 2002 escribía:

“[...] La auténtica forma musical no es la que apreciamos en la partitura, sino la que experimentamos mientras escuchamos [...]”.¹³

Tanto Viret como Tarasti, desde sus propios marcos teóricos y perspectivas de análisis, indicaron la importancia a las ‘ejecuciones gregorianas actuales’, Viret acentuando el fenómeno vivo, Tarasti priorizando la escucha musical.

Marcel Perés comentaba en Valladolid durante 2002:

“[...] la interpretación del canto gregoriano siempre suscita polémica. Desde la época carolingia hasta nuestros días, las condenas, las decadencias, los anatemas, las reformas, los retornos a las fuentes, las mejoras, las restauraciones, las prohibiciones, las ediciones auténticas y las versiones adulteradas se suceden, se entrecrocán, se mezclan, levantan pasiones y [...] caen en el olvido [...] Jerónimo de Moravia nos da la clave para comprender este fenómeno considerando que “el canto eclesiástico es una constante viva [...]”.¹⁴

Además, Perés se refiere al tratado de Jerónimo de Moravia relatando aspectos teóricos específicos y flexibles de la notación cuadrada y de la rítmica, y destacando que este tratado es único en la historia del canto gregoriano porque describe diferentes interpretaciones musicales: la manera llamada “común” con un tempo diferente según la solemnidad litúrgica y la manera “francesa”,¹⁵ muy diferente a la anterior manera interpretativa. Es decir, ese tratado medieval describe tanto aspectos de la teoría como de la

¹² Jacques Viret: “[...] les notations des chants liturgiques Latins sont une *lettre morte* demandant à être *vivifiée* par l’écoute des traditions orales actuelles [...]” en “La notation du chant grégorien. Écriture et oralité, des rapports problématiques”, en *Cahiers 12 de musiques traditionnelles* (Genève: Ateliers d’ethnomusicologie, Georg Editeur: 1999), p. 91.

¹³ Eero Tarasti: “¿Es la música un signo?”, en Jesús M. Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.), *Los últimos diez años de la investigación musical. Cursos de invierno 2002*, (Valladolid: Centro Buen día, 2004), p. 54.

¹⁴ Marcel Perés: “La interpretación de las músicas antiguas y la necesaria reevaluación de las herramientas historiográficas”, en Jesús M. Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.), *Los últimos diez años de la investigación musical. Cursos de invierno 2002*, (Valladolid: Centro Buen día, 2004), p. 204.

¹⁵ Perés, “La interpretación de las músicas antiguas”, pp. 203-205.

práctica musical del canto llano latino. Cabe recordar que Jerónimo de Moravia fue un fraile de la orden de predicadores del siglo XIII y que las monjas dominicas de Buenos Aires comparten la misma historia general y musical, por ser monjas de la misma orden. Entonces, las partituras de canto gregoriano que las monjas dominicas de este monasterio usan actualmente, evidentemente son reediciones que realizaron los frailes dominicos desde aquellos tiempos.

Considerando las características históricas de este monasterio femenino bonaerense y las posturas de los autores mencionados presentaré las partituras halladas en relación con la práctica actual del canto gregoriano en este contexto religioso latinoamericano.

6. Aspectos contextuales del tema

En este monasterio histórico la profesión solemne es una de sus principales ceremonias litúrgicas. Se realiza en el siglo XXI; la última se celebró en San Justo de Buenos Aires en septiembre de 2007 cuando profesó Sor Marilina de la Trinidad Mansilla. Fui su profesora de órgano, audioperceptiva y armonía y actualmente ella es una de las organistas de este monasterio. En 2007 fui ´observadora participante` de este ritual.

7. Materiales de la cultura musical

En un estudio previo realicé ya una descripción general del ritual y la música de las principales ceremonias de las monjas dominicas de clausura.¹⁶ Focalizando este estudio en la música del ritual específico de profesión solemne y aplicando las preguntas de Nettl (1964) pertinentes para este estudio, mis respuestas a las preguntas que he realizado a partir de esa lista han sido las siguientes:

7.1 Material general

La música que se ejecuta cotidianamente en este monasterio de clausura de monjas dominicas es religiosa y litúrgica porque las monjas cada día del año cantan el repertorio musical correspondiente al oficio divino y a la misa de la iglesia católica apostólica

¹⁶ Stella Aramayo: “Música Sacra en el Monasterio Santa Catalina de San Justo de Buenos Aires”, en Cynthia Folquer (ed.), *La Orden Dominicana en Argentina: Actores y Prácticas. Desde la Colonia al siglo XX* (Tucumán: Ed. Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, UNSTA, 2008), pp. 273-275.

romana. Entre los años 2006 y 2012 fui profesora de música de este monasterio y formé musicalmente a una monja organista que hizo su profesión solemne. Coordinando al coro de monjas de clausura durante ese período trabajamos en la “restauración práctica del repertorio de música gregoriana”. Antes del año 2006 las monjas no habían tenido una profesora de música externa.

Históricamente en este monasterio siempre hubo alguna monja de clausura que había realizado estudios musicales formales antes de ingresar. Esa monja con conocimientos de música se responsabilizaba de todo lo que acontecía musicalmente dentro del mismo. Un tiempo antes de que me contrataran para trabajar con la música de este monasterio bonaerense, había fallecido Sor Cristina, la última monja dominica que había estudiado formalmente música antes de ingresar al mismo. Las monjas dominicas de clausura de Buenos Aires fueron a veces ‘estudiantes de música’ y otras veces ‘informantes’ para mis investigaciones musicológicas. He compartido la tarea musical del monasterio con ellas, y sus valoraciones estéticas fueron diversas y relacionadas a la formación personal, religiosa y musical de cada una.

En los ensayos del coro la mayoría de las monjas leía sus partituras, siguiendo el dibujo melódico y las duraciones pautadas. Sin embargo, siempre alguna monja defendía “el modo de cantar semejante a como lo hacían sus antecesoras”. Esa monja evidenciaba la tradición oral dentro del grupo, recordando de memoria cómo acostumbraban cantar ciertos sectores de los cantos gregorianos en uso. Cuando surgían desacuerdos en el coro, las monjas acordaban algunas cuestiones interpretativas en sus ensayos privados diarios, después que yo les había explicado cómo se decodificaba lo que estaba escrito en sus partituras gregorianas. Posteriormente me presentaban su elección con una justificación que yo respetaba en una postura conciliadora entre tradición oral y escrita.

El repertorio litúrgico cotidiano en este monasterio argentino se canta en lengua vernácula, en el español que se habla en Argentina. Cuando aparece en una canción alguna palabra española no usada en este país, las monjas acuerdan reemplazarla por sinónimos que se usan en Argentina. Cantan repertorio de canto gregoriano para celebraciones y solemnidades del año litúrgico y una vez por semana interpretan una misa gregoriana completa. El grupo que vive actualmente en este monasterio sabe cantar cuatro misas gregorianas completas, de las cuales dos son las más usadas: la n° 8 *de Angelis* y la n° 9

Cum júbilo.¹⁷ Todas las monjas cantan el repertorio correspondiente al año litúrgico que se divide en seis partes principales con su música: Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, Pentecostés y tiempo Ordinario.¹⁸

En el año 2010 había dos organistas: Sor Marilina y Sor María de la Cruz. Durante 2011 se sumó Sor María Silvia, por lo que actualmente las monjas organistas son tres. Sus interpretaciones en órgano para sostener el canto gregoriano de las monjas de clausura son muy diferentes, porque las tres monjas recibieron distinta formación musical.¹⁹

Todo el repertorio de canciones gregorianas para la liturgia católica es enviado al monasterio bonaerense desde la curia romana a través de los frailes dominicos de Buenos Aires. Dentro del repertorio de lengua vernácula en este monasterio también existen canciones compuestas por monjas dominicas de diferentes países, por frailes dominicos, por sacerdotes de otras órdenes religiosas o del clero secular de Argentina, de España y otros países, y también por monjas benedictinas y clarisas.

Las composiciones musicales se identifican por el contenido musical y de los textos adecuados a cada parte del oficio de las horas para cada día. Cantan en horas menores y mayores según el tiempo litúrgico al que corresponde cada día del año, y de acuerdo a las ceremonias y fiestas específicas de la orden de predicadores dominicanos. Por ej.: El día de Santo Domingo, fundador de la orden de frailes y monjas dominicos se celebra el 8 de Agosto de cada año litúrgico en este monasterio bonaerense.

Existe una vida musical muy organizada dentro del monasterio. La monja cantora escribe con anticipación en un cuaderno todo lo que se debe cantar cada día y comunica el repertorio elegido oralmente a sus compañeras. Todos los días la monja sacristana a las 5.15 hs. anota en un pizarrón ubicado en la entrada interior del templo, nombres de personas e intenciones particulares por las que rezan las monjas cada día. En ese mismo pizarrón la monja cantora registra los horarios de ensayo del coro. Si hacen refacciones o limpieza en el templo en ese horario, ensayan en la biblioteca o en un locutorio del monasterio con un órgano electrónico pequeño.²⁰

¹⁷ Aramayo: "Notas de campo", s/pp

¹⁸ La versión electrónica del año litúrgico está disponible en http://www.vatican.va/liturgical_year/liturgico_sp/liturgico_sp.html.

¹⁹ Aramayo: "Notas de campo", s/pp.

²⁰ Aramayo: "Notas de campo", s/pp.

En ocasiones de festividades muy especiales como por ejemplo el jubileo celebrado en 2006 para festejar 800 años de las monjas dominicas de clausura en el mundo, las monjas de Buenos Aires contrataron profesionales para que se interpretase música. Personalmente me contrataron para tocar órgano en una misa completa celebrada en ese año, cuando Sor María de la Cruz cumplió 25 años como monja de clausura. Las personas que conocen mejor el repertorio musical general son las monjas con mayor antigüedad porque ´vivenciaron mas tiempo el repertorio musical gregoriano` y continuaron practicándolo y renovándolo junto al repertorio en lengua vernácula que es el más cambiante.²¹

7.2 Tipos de música

Excepto los cantos gregorianos específicos de la profesión solemne, el tipo de música de la misa se canta en lengua vernácula para que participe la gente que asista a esta misa especial con una profesión solemne, según información oral de las monjas.

Según uno de los dos Ceremoniales en uso, la música sacra para las monjas de la orden de predicadores, será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados .²²

La función general de la música es litúrgica porque cada canto pertenece al año litúrgico de la iglesia católica apostólica romana y es adecuado al carisma de la orden de predicadores, que hace un uso particular de este repertorio musical.

7.3 Datos de los informantes

Mi trabajo musicológico ha sido el de una investigadora ´insider` entre 2006 y 2012. Durante esos años registré en notas de campo personales, múltiples detalles sobre aspectos musicales propios de este monasterio observando fuentes escritas y escuchando las

²¹ Stella Aramayo: "El canto eclesiástico en la profesión temporal de las monjas dominicas de clausura de Concepción de Tucumán", en Ana Cecilia Aguirre (comp.), *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y Religiosidades en el Noroeste Argentino* (Salta: Ed. Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, UNSTA, 2013), p. 18.

²² Ceremonial. Prácticas y Ordenaciones litúrgicas: *Monjas de la Orden de Predicadores Torrente* (Valencia: Federación de la Inmaculada, 1995), p. 115.

interpretaciones de las mismas. Desde 2012 voy al monasterio a consultar material musical o a tomar nuevas notas de campo sobre esta música.

Las principales informantes que he tenido en este convento son las siguientes monjas: archivera, organista, cantora y sacristana. Recibí informes ocasionales de otras monjas como la bibliotecaria, la madre priora (máxima autoridad del monasterio) y de la monja tornera. Para este estudio, la monja que realizó su profesión solemne me facilitó fotografías y la monja archivera me permitió fotografiar partituras de archivo con autorización de la priora.

7.4 La práctica de cada canción religiosa de la profesión solemne

Considerando la música de la profesión solemne, el coro de monjas suele comenzar ejecutando el canto de entrada de la misa, generalmente en lengua vernácula, para el inicio de este ritual. La monja que va a realizar la profesión solemne, acompañada de la madre priora y de la adre maestra, puede entrar al coro en ese momento o bien estar ya en el centro del mismo, en el lugar dispuesto para ella.²³

Acabado el canto de entrada se dice una monición en la que se menciona que la profesión solemne es un compromiso con Dios hasta la muerte. Esta ceremonia simboliza la boda de una monja con su esposo Jesús, por eso está considerada para toda la vida. Ya comenzada la misa, en la liturgia de la palabra se pueden tomar las lecturas de la misa del día o de los textos apropiados del Leccionario. La monja que hará la profesión solemne puede proclamar alguna lectura o no. Después de la lectura del evangelio, el celebrante se acerca a la reja del templo y explica que el gesto que realizará la hermana que profesará, es propio en la admisión de un nuevo miembro en la orden de predicadores. La que va a profesar se postra en silencio, lo que simboliza su absoluta e incondicional entrega al obrar de Dios en ella y a través de ella. Este gesto realizado dentro del gran rito de la profesión solemne se llama Oración en postración (ver Figura 1). Como observadora participante de la profesión solemne de Sor Marilina en 2007, percibí que el clima emotivo del momento en que se realizó este gesto tuvo espiritualidad religiosa y fue la evidencia de que un ritual histórico trascendió espacio y tiempo al realizarse en Latinoamérica en el siglo XXI.

²³ Las monjas dominicas llaman 'coro' al lugar del templo diseñado como 'semicírculo arquitectónico' en el que ellas se ubican diariamente para rezar y cantar, ya sea sentadas, arrodilladas o paradas



Figura 1. Se observa la oración en postración de una monja dominica de clausura en el templo del monasterio de Buenos Aires en su Profesión Solemne, mientras el coro de monjas canta las letanías.²⁴

Mientras la monja que va a profesar se postra en medio del coro,²⁵ las otras monjas y novicias arrodilladas cantan las letanías (oración litánica) y todos van respondiéndolas. A continuación de la oración en postración la que va a profesar se acerca a la madre priora, que estará sentada. La monja que profesa de rodillas, ´tomando las Constituciones de sus manos lee la fórmula de la profesión` (ver Figura 2).



Figura 2. Se puede observar la lectura de las Constituciones de una monja dominica de clausura en el templo del monasterio de Buenos Aires en su Profesión Solemne del año 2007.²⁶

²⁴ La fotografía fue tomada el 8 de setiembre de 2007 en el templo del Monasterio durante la profesión solemne de Sor Marilina de la Trinidad O.P. (Gentileza Monasterio Santa Catalina de Sena de San Justo de Buenos Aires).

²⁵ La alfombra sobre la cual se postró Sor Marilina, tiene 269 años, la misma antigüedad de este monasterio como institución eclesiástica. Todas las monjas que realizaron su profesión solemne en Buenos Aires desde 1745 se postraron sobre esa misma alfombra.

²⁶ Ceremonial: 1980, p. 87. (Gentileza Monasterio Santa Catalina de Siena de San Justo de Buenos Aires).

Y el coro de monjas canta el primer canto gregoriano de esta ceremonia: *Veni, sponsa Christi*.²⁷



Figura 3. Partitura donde se observa esta partitura gregoriana escrita en tetragrama en notación cuadrada y con texto en latín, que las monjas dominicas de clausura cantan como primer canto gregoriano en la ceremonia de la profesión solemne.²⁸

Posteriormente el celebrante bendice y entrega a la monja que profesa: el velo, signo de la consagración de la monja a Cristo, y un anillo, signo de su desposorio con Cristo. La monja que está realizando su profesión responde Amén y se postra. Y el coro de monjas canta el segundo canto gregoriano de esta celebración: *Amo Christo*.²⁹

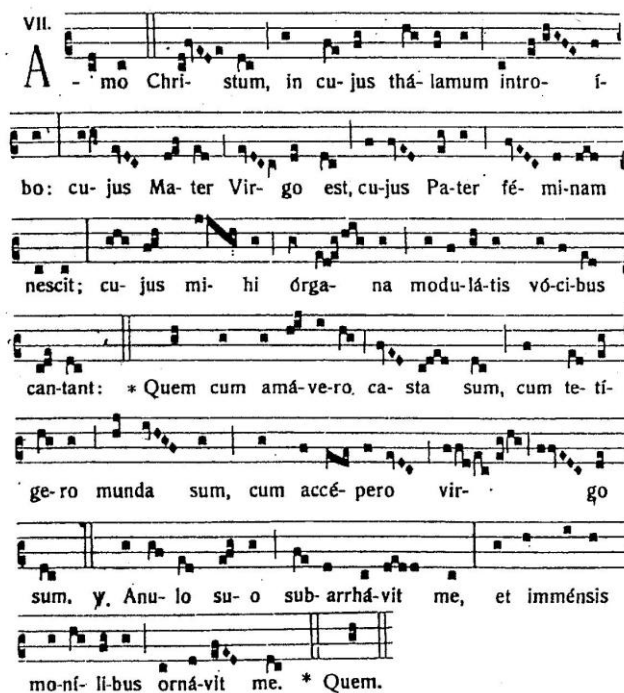


Figura 4. Partitura donde se observa en esta partitura gregoriana escrita en tetragrama en notación cuadrada y texto en latín, que las monjas dominicas de clausura cantan como segundo canto gregoriano en la ceremonia de la profesión solemne, cuando ha concluido la entrega del velo y del anillo.³⁰

²⁷ Ceremonial.: 1980, p.89. (Gentileza Monasterio Santa Catalina de Sena de San Justo de Buenos Aires).

²⁸ Traducción: Ven esposa de Cristo, recibe la corona que el Señor te tiene preparada desde la eternidad.

²⁹ Ceremonial: 1980, p. 91. (Gentileza Monasterio Santa Catalina de Sena de San Justo de Buenos Aires).

³⁰ Traducción: Amo a Cristo en cuyo tálamo entraré, cuya Madre es virgen, cuyo Padre lo ha engendrado sin concurso de mujer y que ha hecho resonar en mis oídos acordes armoniosos. Cuando le amare seré casta,

Luego la monja profesa se levanta del suelo y queda de rodillas. Recibe las últimas bendiciones del celebrante y el rito litúrgico ha concluido. Como augurio venturoso, el coro canta el tercer canto gregoriano de la profesión solemne: *Ista est virgo*.³¹



Figura 5. Partitura donde se observa en esta partitura gregoriana escrita en tetragrama en notación cuadrada y texto en latín, que las monjas dominicas de clausura cantan como tercer canto gregoriano en la ceremonia de la profesión solemne, cuando ha concluido el rito completo.³²

Prosigue la misa. La profesa presenta las ofrendas. Y al final de la misa cantan la música que la monja cantora eligió. En la profesión solemne de Sor Marilina de 2007, las monjas cantaron un tedeum en lengua vernácula, no el tedeum gregoriano que las monjas cantaban en tiempos anteriores al siglo XXI. Muchas veces las monjas de clausura cantan la *Salve* dominicana gregoriana en lugar del tedeum gregoriano que se cantaba históricamente al finalizar un ritual dominicano.³³

7.5 Los instrumentos musicales

El canto llano es completo en sí mismo, es melodía pura y no requiere acompañamiento instrumental porque pertenece a una edad pre-armónica. Sin embargo desde el siglo XV, el órgano se utilizó para la interpretación *alternatium* en la liturgia,

cuando le tocare seré pura, cuando le recibiere seré virgen. Con su anillo me comprometió como suya y me ha adornado con inmensas riquezas.

³¹ Ceremonial: 1980, pp. 92-93. (Gentileza Monasterio Santa Catalina de Sena de San Justo de Buenos Aires).

³² Traducción: Esta es la virgen sensata, a quien el Señor halló en vela y que, al tomar la lámpara, llevó consigo el óleo y viniendo el Señor entró con Él a las bodas eternas.

³³ Stella Aramayo: "Los usos del Tedeum en un monasterio de monjas de clausura de la Orden de Predicadores de Buenos Aires", en *Actas de la IX Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música SACCoM* (Buenos Aires, 2010), pp. 280. Versión electrónica disponible en: www.saccom.org.

como instrumento musical en el acompañamiento del canto llano.³⁴ Desde entonces se lo ha utilizado en interpretaciones de canto gregoriano, sin contar siempre con la aprobación unánime.³⁵

En la actualidad en este monasterio se acostumbra sostener el canto gregoriano con armonías de órgano para guía de las monjas cantoras. Las monjas dominicas del convento de Buenos Aires interpretan todo su repertorio musical con acompañamiento de órgano o eventualmente de armonio, porque lo aprendieron así de sus antecesoras.³⁶ Sólo en algunas ocasiones cantan *a cappella* respetando la tradición oral pura. Este ritual termina con un abrazo a la reciente monja profesa después de la interpretación del último canto litúrgico.

8. Conclusiones

Después de indagar el tipo de música que las monjas dominicas de clausura de Buenos Aires usan durante una ceremonia de profesión solemne en los comienzos del siglo XXI, describí los cantos gregorianos que ellas cantan actualmente en una ceremonia de profesión solemne y registré partituras de canto gregoriano que se interpretan como fenómeno vivo en un monasterio de Latinoamérica.

Comprobé que el canto religioso de la ceremonia de profesión solemne de las monjas de clausura de la orden de predicadores está constituido por el canto gregoriano en latín, que se canta en diferentes monasterios dominicanos del mundo desde hace ocho siglos, y por música religiosa en lengua vernácula española, que las monjas actualizan en Argentina según cada año litúrgico.

Con la ejecución combinada del repertorio gregoriano histórico y de las canciones religiosas argentinas actuales, es evidente que todas las partituras que usan las monjas dominicas de clausura y su ejecución musical en vivo, son cruciales en la histórica restauración musical gregoriana mundial, porque evidencian un uso particular actual del canto gregoriano en Latinoamérica en donde éste forma parte de las interpretaciones del canto eclesiástico actual dentro del repertorio musical internacional.

³⁴ Percy A. Sholes (ed.): *Diccionario Oxford de la Música* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), p. 246.

³⁵ Don Randel (ed.): *Diccionario*, 1997, p. 493.

³⁶ Stella Aramayo: "Las misas gregorianas de las monjas dominicas de clausura de Buenos Aires en 2010", *Revista A Contratiempo*, n° 19, 3ª serie (2012). Versión electrónica disponible en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista19.html>.

Además, parece posible que se desarrollen a futuro nuevos estudios del canto gregoriano en tierras latinoamericanas a partir de la conciliación entre musicología histórica con etnomusicología, de perspectivas de *outsider* con miradas de *insider*, de tradición escrita en las partituras históricas con tradición oral de las ejecuciones musicales actuales, y del uso combinado de repertorio gregoriano en latín con repertorio litúrgico en lengua vernácula, partiendo desde la observación minuciosa y del análisis riguroso de esta práctica musical religiosa de comienzos del siglo XXI.

A veces en las discusiones musicológicas se enfrentan posturas como disyuntivas o dicotomías incompatibles o irreconciliables. Considero que en la actualidad sería interesante y conveniente procurar afinidades de posturas en aquellos aspectos en los que teoría y práctica resulten evidentemente compatibles, porque respetando la diversidad de enfoques y perspectivas con sus respectivas esencias en cuestiones específicas que lo requieran, se podría enriquecer notablemente el conocimiento musicológico internacional.

Stella Aramayo es una pianista clásica internacional que nació en Tucumán y desde 1985 reside en Buenos Aires, Argentina. Es Profesora Superior de Piano por la Universidad Nacional de Tucumán, Licenciada en Enseñanza de la Música y Magister en Gestión de Proyectos Educativos por la Universidad Caecce de Buenos Aires. Como pianista continúa tocando conciertos, fue citada en el *Diccionario de Pianistas Argentinos* primera edición 2014, y es socia activa en Asociación Latinoamericana de Pianistas Pedagogos-ALAPP-European Piano Teachers Association-EPTA. Como investigadora académica es doctoranda en Música área Musicología por la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires y posee membresía en SACCoM-SEMPRE. Sus investigaciones fueron publicadas por once Universidades de Argentina, por la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, en “Jornadas de Historia de la Orden de Predicadores Dominicanos en Argentina”, por la Revista científica *A Contratiempo* n° 19 de Colombia y en “Jornadas Internacionales de Historia de la Iglesia y las Religiosidades en el Noroeste Argentino”.

“Rostro divino, ensangrentado”: teoría y praxis de la composición y adaptación musical en las iglesias protestantes en Hispanoamérica durante el siglo XIX a partir del estudio de un himno

Cristián Guerra Rojas

Universidad de Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

En esta ponencia exploro la vinculación entre teoría y praxis de la composición y adaptación musical en el repertorio protestante hispanoamericano del siglo XIX, específicamente tres himnarios “con música” que circularon en distintos países hispanoamericanos durante las últimas décadas de ese siglo. Para ello tomo como caso una pieza que se encuentra en los tres himnarios en estudio, “Rostro divino, ensangrentado”, la que aparece con una *tune* (tonada himnica) diferente en cada uno.

El análisis de estas diferentes tonadas himnicas concebidas para un mismo texto, complementado con elementos del discurso que presentan los prefacios en cada himnario, nos conduce a reconocer una relación entre teoría y praxis de la composición y adaptación musical en este contexto. Esta relación nos da cuenta de distintos criterios de valoración que proceden de diferentes modelos de vinculación entre letra y música en las tradiciones protestantes. Para esto tomo como marco teórico de referencia los planteamientos de autores como Eskew y McElrath o Rumsey sobre modelos poético-musicales en la himnodia protestante, así como hallazgos y reflexiones generados por los trabajos de investigación que he realizado en este ámbito en los últimos años.

Palabras claves: himnodia evangélica/protestante, música evangélica/protestante hispanoamericana, siglo XIX.

“Rostro divino, ensangrentado”: Theory and Praxis of Music Composition and Adaptation in 19th-Century Hispano American Protestant Churches. A Hymn Case Study

Abstract

In this paper I explore the links between theory and praxis of musical composition and adaptation in 19th century's Hispano American protestant repertory, specifically three “music” hymnals that circulated in different Hispano American countries in the last decades of that century. I make a case study with a piece that appears in those hymnals, “Rostro divino, ensangrentado”. This hymn appears with a different tune in each one of them. The analysis of these different tunes written or adapted for the same lyrics, complemented with insights from the ideas we find in the prefaces in each hymnal, leads us to recognize a relationship between theory and praxis of musical composition and adaptation in this context. This relationship shows us different value frames that proceed from different patterns of links between lyrics and music in Protestant traditions. For this purpose I consider authors like Eskew & McElrath and Rumsey, who

have written about lyrical-musical patterns in Protestant hymnody, and knowledge generated from research in this field that I have been doing in the last years.

Keywords: protestant/evangelical hymnody, Hispano American protestant/evangelical music, 19th century.

Introducción

Quizás la principal dificultad que enfrenta la investigación musicológica de una cultura, actividad o práctica musical en particular es la escasez o carencia de fuentes. Dentro de una línea de investigación que he llevado a cabo hace cerca de doce años, la historia de la música en las iglesias cristianas no católicas en Chile y (en el último tiempo) en Hispanoamérica, esta dificultad ha surgido en el caso del siglo XIX. Con excepción de trabajos de investigadores como Miguel Ángel García sobre etnomúsicas evangélicas en Argentina, un artículo de Miriam Escudero¹ con un panorama general de la música cristiana en Cuba y los trabajos de Fabricia Malán Carreras en Uruguay,² desconozco la existencia de otras iniciativas de investigación en este ámbito. Sobre el siglo XX he podido realizar trabajos respecto a la música en las iglesias bautistas y pentecostales en Chile,³ gracias a la existencia de publicaciones como revistas o boletines que se han conservado y sobre todo de himnarios o cancioneros, especialmente aquellos que poseen partituras de los cantos. De este modo he podido establecer rasgos relevantes en cuanto a la teoría y praxis musical en estos ámbitos, entendiendo aquí “praxis” como actividad de ejecución o composición musical, y “teoría” como el discurso descriptivo o prescriptivo, tácito o explícito acerca de esa praxis, generado por sus mismos protagonistas.

¹ Miriam Escudero Suástegui: “Música y culto cristiano”, *Clave, Revista Cubana de Música*, I/2 (2ª época, 1999), pp. 24-27.

² Pude saber directamente acerca de las investigaciones de Fabricia Malán con ocasión de la presentación de su ponencia ““El canto comunitario y la identidad colectiva. El caso de los inmigrantes valdenses en el Río de la Plata” en el marco de este mismo congreso.

³ Cristián Guerra Rojas: “La práctica musical en las iglesias bautistas de Chile: Una aproximación desde su historia, su repertorio y el discurso de sus líderes”, Tesis para optar al grado de Magíster en artes mención Musicología, Universidad de Chile (2002), disponible en www.tesis.uchile.cl; Cristián Guerra Rojas: “La música en el movimiento pentecostal de Chile (1909-1936): El aporte de Willis Collins Hoover y de Genaro Ríos Campos” (2009), disponible en www.memoriachilena.cl; Cristián Guerra Rojas: “La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile. El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890”, en Luis Merino Montero y otros: *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país* (Santiago: RIL, 2013), pp. 167-198; Cristián Guerra Rojas: “El Himnario Evangélico de 1891: Primer himnario protestante con música impreso en Chile”, *Resonancias*, XIX/35, (2014), pp. 101-132.

En lo que respecta al siglo XIX la situación es diferente, pues gran parte de los himnarios que se han conservado de esa época solo contienen la letra de los cantos. Pese a esto he logrado identificar relaciones relevantes entre las prácticas musicales y procesos socioculturales más amplios, como el caso de la música en la Union Church en Valparaíso.⁴ Sin embargo, recientemente he podido acceder a copias digitalizadas de tres himnarios decimonónicos “con música”, los que presentan principalmente arreglos para cuatro voces en estilo de coral. Estos himnarios son los siguientes:

1.- *Himnos y Cánticos con la Música, para cantarlos en el culto público y en el doméstico*. [ca1873]. Nueva York: Sociedad Americana de Tratados [American Tract Society]. 412 piezas.

2.- *Himnario de la Iglesia Metodista Episcopal*. 1881. México. 313 piezas.

3.- *Himnario Evangélico* [Presbiteriano]. 1891. Valparaíso: Unión Evangélica. 275 piezas.

La existencia de estos himnarios ciertamente permite vislumbrar en parte aspectos de la praxis musical en estas iglesias en la última parte del siglo XIX, pero también de elementos de teoría musical. A continuación exploro la vinculación entre teoría y praxis de la composición musical en este repertorio a partir del caso de una pieza que se encuentra en los tres himnarios en estudio, “Rostro divino, ensangrentado”, con distintas *tunes* (tonadas himnicas) en cada uno.

2. Teoría y praxis en las actividades musicales de las iglesias evangélicas del siglo XIX: generalidades

Antes de entrar en el examen pormenorizado del caso mencionado en los tres himnarios señalados, aclaro en primer lugar que en este trabajo considero los términos “protestante” y “evangélico” como sinónimos. Ciertamente hay autores que establecen distinciones entre ambos, entre ellos Costas, Escobar, Lagos, Muñoz y Míguez Bonino,⁵ los que mayoritariamente consideran a las iglesias evangélicas como **una** de las corrientes principales del protestantismo en Latinoamérica. Sin embargo, aquellas comunidades que estos mismos autores denominan como iglesias protestantes evangélicas (“protestantismo evangélico”, “rostro evangélico del protestantismo”, “iglesias misioneras”, etc.), son precisamente aquellas vinculadas con la producción y difusión de los tres himnarios mencionados, específicamente las iglesias presbiterianas

⁴ Guerra Rojas: “La música en los inicios”, pp. 101-132.

⁵ Guerra Rojas: “La práctica musical”, pp. 36-38.

y metodistas. Por otra parte, en la actualidad estas iglesias tienden a usar las palabras “protestante” y “evangélico” como equivalentes. De este modo, atiendo tanto al uso que la mayoría de los miembros de estas iglesias hace hoy de estas palabras, como a las propuestas clasificatorias que han hecho otros estudiosos del tema.

En segundo lugar, debemos tomar en cuenta que la teoría y la praxis en las actividades musicales de las iglesias protestantes o evangélicas del siglo XIX presentan dinámicas, tensiones y fricciones que ciertamente no son extrañas a lo que acontece en otros momentos de la historia de la música en otras iglesias cristianas e incluso en otras religiones, al menos en el contexto de la cultura occidental. Así, podemos encontrar debates respecto a cantar solo salmos o cánticos basados en textos bíblicos o acoger himnos de inspiración piadosa en el culto de adoración, o acerca de la conveniencia de usar instrumentos musicales como acompañamiento en el culto o no, o sobre los juegos de intercambio y préstamo entre músicas sacras o religiosas y músicas profanas, o en cuanto al predominio de criterios artístico-literario-musicales o de criterios devocionales, evangelísticos o pastorales en la selección, composición o ejecución de los cantos.

En tercer lugar, en el caso de los himnos, un punto crucial es que debe distinguirse entre su letra (*lyrics*), que corresponde al himno propiamente tal en tanto pieza literaria, y su música, la cual funciona bajo los términos de las tonadas himnicas (*hymn-tunes*), piezas musicales escritas frecuentemente a cuatro voces en textura homofónica, con la melodía principal en la voz de soprano y que cumplen dos rasgos en relación con la letra: Cada una tiene un nombre propio⁶ y una estructura métrica, y cada una puede asociarse con distintas letras según la correspondencia métrica. Esta posibilidad de intercambio entre letras y tonadas, especialmente radical en el caso de Estados Unidos más que en Europa, constituye un rasgo fundamental en la praxis musical evangélica hasta el siglo XIX, época en que nuevos criterios estéticos sobre la relación entre texto y música comenzaron a influir en este ámbito.

Finalmente, autores como Stevenson⁷ o Eskew y McElrath⁸ identifican diferentes tradiciones o modelos (*patterns*) poético-musicales en la himnodia de las iglesias

⁶ A veces más de un nombre. Cristián Guerra Rojas: “Beethoven evangélico: descanonización y recanonización de compositores canónicos en himnarios protestantes latinoamericanos”, VIII Coloquio Internacional de Musicología y Primer Congreso de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe (ARLAC) de la Sociedad Internacional de Musicología, La Habana, 2014.

⁷ Robert Murrell Stevenson: *Patterns of Protestant Church Music* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1953).

protestantes. Entre estos modelos están ciertamente el de Lutero (prolongado en cierta medida en Bach) y el de Calvino, pero también el modelo metodista, el tractariano y el modelo de los himnos o canciones góspel. Estos tres últimos son especialmente relevantes para el caso que abordo en este trabajo:

a) El modelo metodista, vinculado con el avivamiento religioso liderado por los hermanos Wesley en Inglaterra a fines del siglo XVIII, implica un fuerte incentivo al canto congregacional, la apertura hacia letras tanto de despliegue doctrinal objetivo como de liberación subjetiva y la acogida de músicas de diverso tipo y procedencia sujetas a un juego de intercambios con distintos textos. Según Rumsey,⁹ a lo largo del siglo XIX la himnodia metodista tuvo un proceso de consolidación a partir de los principios doctrinales de orientación paulina, la doctrina de los afectos y de las figuras y símbolos musicales.

b) El modelo tractariano, relacionado con el Movimiento de Oxford en Inglaterra a mediados del siglo XIX, se vincula con un retorno a tradiciones anteriores a la reforma anglicana, con un rescate de textos de himnos, cánticos y tradiciones litúrgicas antiguas y medievales, así como con un interés más específico en las relaciones entre texto y música, influido por el modelo del lied romántico alemán y otros géneros afines. Su principal resultado fue el volumen *Hymns Ancient and Modern* de 1861 y la configuración de un tipo de canto conocido como “himno victoriano”.

c) El modelo de las canciones góspel se articula con los grandes avivamientos urbanos en Estados Unidos e Inglaterra desde mediados del siglo XIX así como con el movimiento de las Escuelas Dominicales. Pone énfasis en las experiencias subjetivas e individuales del creyente en sus letras y un acercamiento a géneros profanos como la canción de salón, el vals, las marchas e himnos militares.

3. “Rostro divino, ensangrentado” en *Himnos y Cánticos con la Música* (ca.1873)¹⁰

En 1825 se fundó en Nueva York la Sociedad Americana de Tratados (American Tract Society, ATS), una organización evangélica con el propósito de publicar y

⁸ Harry Eskew y Hugh McElrath: *Cantaré con el entendimiento*, trad. J. Bruce Muskrat (El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones, 1994 [1980]).

⁹ David Rumsey: “The Three Doctrines of the 1933 Methodist Hymn Book” (1994), disponible en www.davidrumsey.ch.

¹⁰ El volumen digitalizado de este himnario, al cual hemos podido acceder, no registra año de publicación. Su clasificación en el proyecto “Recovering the US Hispanic Literary Heritage” de la Universidad de Houston le asigna la fecha de 1872, pero una mención que se hace en el prólogo acerca de publicaciones “desde 1872” la hacen poco probable. Un aviso en el periódico protestante chileno *La Piedra* N°45 de 1873, p. 443, menciona que está en venta “*Himnos cristianos con música*”. Tal vez se trate de HC, por lo cual sostengo que 1873 es el año aproximado de edición de HC.

difundir literatura cristiana evangélica tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Debido a este impulso, la ATS prestó su apoyo a los esfuerzos misioneros en los países y comunidades de habla castellana. De este modo, en 1836 la ATS publicó un folleto de cánticos para niños destinado probablemente a escuelas lancasterianas en Colombia y Venezuela. Años después, en 1867 comenzó la publicación de los folletos *Estrella de Belén*, volantes que contenían partituras de himnos para uso en diversas actividades misioneras y que constituyeron un recurso crucial durante 30 años.¹¹ Sin embargo, en la década de 1870 las necesidades misioneras eran tales que la ATS tomó la decisión de publicar *Himnos y Cánticos con la música*, como aclara el editor W. W. [William Wilberforce] Rand en el prólogo de este volumen:

“La Sociedad Americana de Tratados se ha visto importunada en estos últimos años por las demandas que de varios puntos le han estado dirigiendo para que aumentara su colección ya tan numerosa de obras cristianas y tratados evangélicos con un volumen de esta clase. Para satisfacer esa necesidad y responder a esas súplicas urgentes, al mismo tiempo que espera hacer un valioso servicio, se ha decidido a formar la presente colección, adaptando a los himnos y cánticos que la componen música excelente tanto antigua como moderna”.

En este prólogo se presentan algunas ideas que con diversos matices se reiteran en otros himnarios posteriores, entre ellas:

a) El fundamento bíblico del canto en los cultos a partir del ejemplo histórico de los hebreos o los mandatos de San Pablo en las epístolas de Efesios y Colosenses sobre “cantar con salmos, himnos y cánticos espirituales”.

b) La falta de producción de un número suficiente de himnos en castellano que “a la inspiración lírica y poética reúnan la verdadera devoción evangélica, fe ardiente, conocimiento profundo de la verdad que es en Cristo, así como también experiencia en la dirección de los cultos públicos, y la teoría y práctica del arte y de la ciencia musicales”.

c) La consulta de todas las fuentes disponibles para seleccionar y eventualmente adaptar tanto textos de himnos y cánticos como melodías o tonadas himnicas apropiadas.

d) La convocatoria a compositores, músicos o expertos en “el arte y la ciencia musicales” para escribir nuevas tonadas adecuadas para los versos en castellano.

La primera idea se traduce en la distinción que en distintos momentos de la historia se ha hecho entre “salmos, himnos y cánticos espirituales”. En el caso de este himnario, los himnos corresponden a piezas sujetas a metrificaciones regulares, lo que permite el juego de combinaciones entre letras y tonadas himnicas. En cambio, aquí se

¹¹ Eskew y McElrath: *Cantaré con el entendimiento*, p. 178.

definen los “cánticos” como piezas de canto llano, no metrificadas pero susceptibles de un acompañamiento instrumental básico.

Las ideas segunda y tercera encierran el asomo de criterios artísticos de construcción tanto literaria como musical, que en este contexto deben entenderse en términos formales como metrificaciones adecuadas al castellano y tonadas apropiadas. Una de esas fuentes consultadas para la confección de HC fue el *Himnario para uso de las iglesias evangélicas* compilado por el español Juan Bautista Cabrera Ivars (1837-1916) y publicado en Madrid en 1871, calificado en el prefacio de HC como “la mejor y más abundante de todas las colecciones de himnos españoles”. Se trata de un himnario solo “de letra”, con 287 himnos, entre los cuales se incluye impreso (por primera vez, hasta donde sé, en una colección como esta) “Rostro divino, ensangrentado” con el N°57. Este poema es atribuido por Cabrera a “M. Mavillard”, personaje del cual hasta ahora no poseemos ninguna información y presenta una estructura de cinco estrofas con versos pentasilábicos:

1.Rostro divino, ensangrentado, Cuerpo llagado por nuestro bien: Calmen tus hijos justos enojos, Lloren los ojos que así te ven.	2.Manos preciosas tan lastimadas, Por mí clavadas en una cruz En este valle mis pasos guía, Sé mí alegría, mi norte y luz.	3.Bello costado en cuya herida Gustó su vida la humanidad, Fuente amorosa de un Dios clemente, Voz elocuente de caridad.	4.Tus pies heridos, Padre paciente, Yo indiferente los taladré; Y arrepentido, porque te adoro, Tu gracia imploro: Señor, pequé.	5.Crucificado en un madero, Manso Cordero, mueres por mí; Por eso el alma triste y llorosa Suspira ansiosa, morir por Ti.
---	---	--	---	--

Puede apreciarse que esta letra recuerda poemas más antiguos que tratan la crucifixión de Cristo y específicamente la contemplación pormenorizada y devota de las partes de su cuerpo destrozado, como el caso de la *Oratio Rhytmica* atribuida a Bernardo de Clairvaux o a Arnulfo de Lovaina.¹² Es probable que dicha pieza haya sido el modelo de Mavillard al escribir su poema.

No sabemos qué música habrá conocido o concebido Cabrera para asociar con esta letra. El hecho es que en HC “Rostro divino, ensangrentado” aparece con el N°50 y asociado con una tonada himnica atribuida a “HK”. En el prefacio de HC se menciona

¹² Recordemos que esta *Oratio Rhytmica* es la fuente del texto de la cantata *Membra Jesu Nostri* de Dietrich Buxtehude y su séptima parte, “*Salve caput cruentatum*”, es el referente de *O Haupt voll Blut und Wunden* de Paul Gerhardt.

que el “Rev. H. Kingsbury” contribuyó a esta colección al “componer música adaptable a las formas peculiares de los versos castellanos”. Es probable que se trate del Rev. Howard Kingsbury (1842-1878), el cual escribió o arregló tonadas para algunos himnos en otras colecciones, entre ellas una con letra de W. W. Rand, editor de HC.¹³ Se trata entonces de un perito “en las artes y ciencia musicales” que el editor de HC juzgó idóneo (conforme a la cuarta idea que he identificado) para cumplir esta tarea.

La tonada que Kingsbury escribió está en compás de 6/4 y en la tonalidad de SOL Mayor (Ver Figura N°1: Tonada en HC).



Figura 1. Tonada en HC

Su estructura métrica calza bien con aquella de la letra de Mavillard, sometida a algunas leves modificaciones respecto a la publicación de Cabrera (Ver Tabla Comparativa en anexo). Su esquema formal responde a un tipo melódico que recuerda ciertas arias barrocas con rasgos de danza solemne, sin repeticiones y con predominio de pasos, uno de los tipos acogidos por el modelo metodista. La primera frase posee una trayectoria ascendente que sugiere una intensidad creciente vinculada con la letra. Esta trayectoria es armonizada con una progresión articulada por descansos transitorios en la subdominante, la dominante y la relativa menor. La segunda frase corresponde a una distensión que resuelve finalmente en la tónica. El ámbito total es de una octava (RE-RE).

¹³ “The sea is wildly tossing”.

Estos rasgos vinculan en principio la tonada de Kingsbury con el modelo metodista y podríamos considerarla como ilustración de la vinculación de la praxis de la composición musical con las doctrinas que Rumsey teoriza e identifica. Sin embargo, cabe señalar que Kingsbury era presbiteriano y no metodista, y además que esta tonada aparece asociada en HC no solo con “Rostro divino, ensangrentado” sino con otros tres himnos cuya letra presenta otros contenidos, aunque todos con un talante meditativo.¹⁴

4. “Rostro divino, ensangrentado” en *Himnario Metodista* (1881)

A diferencia de HC, un himnario publicado en un país mayoritariamente protestante como lo es (o lo era) Estados Unidos, los dos himnarios restantes fueron editados por misiones evangélicas en países mayoritariamente católicos. La historia de las iglesias metodistas en México comenzó con la labor del misionero irlandés William Butler (1818-1899), el cual llegó a ese país a comienzos de 1873 apoyado por la Conferencia General de la Iglesia Metodista Episcopal de EUA y por la American and Foreign Christian Union de EUA.¹⁵ Tres años después Butler publicó en México un primer himnario, solo “de letra”, y en 1881 una comisión formada por los misioneros Charles G. Drees (1851-1926),¹⁶ S. W. Siberts y J. M. Barker publicó el HM con partituras. En la “Advertencia” de este volumen los misioneros reconocen la labor de Butler para esta colección:

“Reconoce la comisión, y con sincera gratitud, los auxilios pecuniarios que, para la publicación de este Himnario y mediante los esfuerzos infatigables del Rev. Guillermo Butler, Doctor en Teología, ha recibido de amigos en Baltimore y otros puntos de los Estados Unidos, y también en la Gran Bretaña. A la liberalidad de estos se debe el que hemos podido amplificar el plan que primero teníamos delante, y publicar esta edición con música tanto como la edición sin ella.”

Asimismo la comisión reconoce su agradecimiento a William Harris Rule (1802-1890), misionero metodista que realizó un trabajo pionero en España y quien en 1835 publicó en Gibraltar un himnario de letra en castellano, *Himnos para uso de los metodistas*. Este volumen tuvo varias ediciones (y cambios de título) durante el siglo XIX. Antes de la “Advertencia” ya mencionada, aparece reimpreso el prólogo que Rule escribió para la primera edición de ese himnario. En este prólogo se reiteran las ideas que mencioné respecto a HC, con un matiz que aparece en la siguiente frase:

¹⁴ N°51 “Cristo bendito, yo pobre niño”, N°52 “Dios santo y fuerte, tú por tu Amado” y N°53 “Hay una fuente de amor divino”.

¹⁵ Una organización misionera que buscaba difundir el cristianismo evangélico en países y comunidades católicas y ortodoxas griegas.

¹⁶ Este misionero trabajó cerca de quince años en México y posteriormente se trasladó a Buenos Aires, su centro de operaciones en Sudamérica.

“(Pero) el Señor más bien quiere el homenaje del corazón fiel, que una prosodia, o los primores del estilo, o la perfección de la música; y los méritos inmensos del Redentor logran, para sus verdaderos y devotos siervos, las moradas perdurables de aquella santa y gloriosa ciudad, donde los bienaventurados cantarán sin discordia el Cántico de Moisés y del Cordero”.

Estas palabras podrían interpretarse como una justificación de Rule (que asume también la comisión editora del HM) a las imperfecciones de su trabajo (que él mismo reconoce), pero también como un matiz a la idea de buscar la excelencia artística tanto literaria como musical en la creación de himnos. En su lugar se insinúa un criterio más bien pastoral, un propósito que busca “corazones fieles” antes que piezas poético-musicales perfectas en su composición o ejecución, perfección solo posible en “aquella santa y gloriosa ciudad”.

En HM volvemos a encontrar “Rostro divino, ensangrentado”, ahora con el N°267 y con tres diferencias respecto a HC. La primera, es que no aparece el nombre de Mavillard y en vez de eso figura como “Anónimo”. La segunda, es una importante alteración en la estructura de la letra, al omitirse dos estrofas y agregarse una estrofa final constituida por variaciones de la segunda parte de las estrofas 2ª (omitida) y 3ª, aparte de leves cambios en otros versos (Ver Tabla Comparativa en anexo). Es interesante que esta estrofa adicional, aunque basada en la letra original, cambia el sentido de contemplación del cuerpo del Crucificado hacia una súplica por una bondadosa y clemente guía.

La tercera diferencia respecto a HC es la asociación con una tonada himnica diferente llamada “Wesley”, atribuida a William Howard Doane (1832-1915). Este fue un industrial estadounidense que se destacó por la publicación de varios himnarios, cancioneros y colecciones de cantos para las actividades eclesíásticas. Es posible por lo tanto que Doane haya escrito esta tonada para otra letra y esto implica que fue la comisión la que tomó la decisión de asociarla con “Rostro divino ensangrentado”.

Doane es uno de los compositores emblemáticos del modelo de las canciones góspel, y podemos vislumbrar estos rasgos en su tonada “Wesley”. Esta tonada está en $\frac{3}{4}$ y en la tonalidad de RE Mayor (Ver Figura N°2: Tonada en HM).

A diferencia de la tonada de Kingsbury en HC, esta pieza no presenta modulaciones ni descansos transitorios, con una primera frase que termina en semicadencia y la segunda en cadencia. Cada semi frase comienza con un ritmo de tresillo, con excepción de la última. La trayectoria es gradual y su ámbito corresponde a una sexta (Fa# - Re). Estas características permiten que sea mucho más fácil de recordar y cantar, pero carece de esa curva dramática que se aprecia en la pieza de HC. Esto

permite relacionar esta tonada con el modelo de las canciones góspel, las cuales son completamente tonales y concebidas para ser cantadas con facilidad, como ocurre con la mayoría de las tonadas compuestas por Doane. Añadamos también que esta misma tonada es asociada en HM con otros dos himnos que, coincidentemente, son vinculados con la misma tonada de Kingsbury en HC.¹⁷ Claramente esta última tonada no agradaba a los misioneros metodistas.



Figura 2. Tonada en HM.

5. “Rostro divino, ensangrentado” en *Himnario Evangélico* (1891)

El principal pionero en Chile del cristianismo protestante durante el siglo XIX fue David Trumbull (1819-1889), misionero estadounidense que se estableció en Valparaíso en 1847 con el apoyo de varias organizaciones religiosas. Aunque Trumbull pertenecía a la denominación congregacionalista, se vinculó con las iglesias presbiterianas por razones de estrategia y sostén económico para la obra entre los nativos chilenos. Así se organizó la iglesia presbiteriana en Valparaíso y en Santiago a fines de la década de 1870 y desde esa época se publicaron varios himnarios de letra. En 1891 la Unión Evangélica, organismo que aglutinaba a los misioneros extranjeros que trabajaban en Chile, logró publicar el primer himnario “con música” en Chile, el HE. La comisión encargada de la labor estuvo integrada por los misioneros Guillermo E.

¹⁷ “Hay una fuente de amor divino” (N°274) y “Cristo bendito, yo pobre niño” (N°290). El otro himno asociado con la misma tonada de Kingsbury en HC, “Dios santo y fuerte, tú por tu amado” aparece con el N°197 pero vinculado con una tonada “escrita expresamente para esta obra (HM)” por John R. Sweney (1837-1899), otro destacado compositor de canciones góspel.

[William Edson] Dodge (yerno de Trumbull), Juan M. [John Mather] Allis, Samuel J. [Julius] Christen, Guillermo B. [William Bishop] Boomer y Santiago [James] F. Garvin.

En el prefacio de HE, aparecen varias ideas que reiteran y amplifican aquellas mencionadas en HC más que en HM. Una idea diferente que se explicita aquí es que este himnario no está concebido solamente para uso en el culto de adoración sino para otras actividades como reuniones evangelísticas o Escuela Dominical. Otro matiz interesante respecto a la inclusión de piezas no necesariamente perfectas en letra o en música es que “por un uso prolongado se han hecho favoritos para los corazones cristianos, y aquellos que han probado su utilidad, tienen naturalmente un lugar en este libro”. Resulta asimismo interesante la cantidad de párrafos dedicados al aspecto musical:

“También ha habido dificultad en la elección y arreglo de música apropiada para algunos himnos, por la escasez o falta absoluta de ciertos metros. Para tales himnos la música se ha compuesto o adaptado especialmente. Aquella música que ha sido cambiada de su forma original está señalada con las letras "arreg." // Aunque se ha tenido consideración al uso anterior en la asociación de himnos y música, se ha introducido no pocas piezas nuevas, que creemos de un carácter superior. Algunas son de un orden más elevado que el que ha prevalecido hasta hoy; pero se ha tenido siempre en vista elegir las que tuvieran una melodía bien determinada. // La armonía ha sido cuidadosamente revisada y en muchos casos se ha bajado el tono para acomodarlo a la capacidad de la mayoría de los cantantes. Los nombres de los tonos se han dado ordinariamente en su forma original, y se les ha puesto cuando no tenían. Los metros están indicados en todo caso. El nombre del autor, si es conocido, o la fuente original, se inserta, junto con las fechas de la composición, o las del nacimiento o muerte del compositor”.

Detrás de la redacción de estas palabras sin duda está la mano y el pensamiento de Samuel Julius Christen, misionero que elaboró himnarios de letra en la década de 1870, y sobre todo de William Bishop Boomer (1858-1931), otro de los misioneros integrantes de la comisión y destacado por su pericia en las “artes y ciencia musicales”. Boomer compuso catorce tonadas himnicas para HE, entre ellas una denominada “Crucifixión” exclusivamente para “Rostro divino, ensangrentado. Este himno aparece con el N°230 y en su texto se introdujeron algunos cambios respecto a HC y HM (Ver Tabla Comparativa en anexo).

Esta decisión de componer una nueva tonada para “Rostro divino, ensangrentado” responde a los preceptos teóricos expresados en el prefacio de HE. El himno en cuestión aparece al menos en dos himnarios de letra publicados en Chile y anteriores a HE, *Himnos para uso de las iglesias evangélicas de Chile* de 1875 (donde participó Christen) y una selección de himnos publicados en dos números consecutivos de la revista *La Alianza Evangélica* en 1880. En esta última publicación se indica como referencia para la música de “Rostro divino, ensangrentado” la tonada en HC, es decir,

la pieza que compuso Kingsbury y con la cual seguramente se cantaba este himno en 1875. Dado que la comisión que elaboró HE dispuso de varios himnarios de consulta, entre ellos HC y HM, queda claro que este grupo de misioneros estimó que “Rostro divino, ensangrentado” merecía una tonada “de carácter superior” a las de Kingsbury o de Doane.¹⁸

De este modo, Boomer compuso “Crucifixión”, una tonada en 4/4 en SIb, pero con una primera semifrase en Sol menor y cierta oscilación hacia esta tonalidad al comienzo de la última semifrase (Figura N°3: Tonada Ver en HE).



Figura 3. Tonada en HE

El ámbito total es de una octava (Re – Re). La melodía se articula con motivos en los que predominan notas repetidas, pero cabe notar los saltos que caracterizan la primera semifrase, lo que confiere un carácter a la vez solemne y dramático, peculiar a estos primeros compases. Este carácter se refuerza con cromatismos presentes en el bajo y en las voces interiores en distintos puntos de la tonada. Este conjunto de rasgos permite asimilar esta tonada al modelo del himno victoriano, donde claramente se buscó escribir una tonada que no solo se ajustara rítmica y métricamente a la letra, sino que subrayara su contenido dramático con recursos extraídos de la música académica decimonónica. Ese modelo, que no está tan lejano al modelo metodista prevaleciente en siglo XIX de acuerdo a Rumsey, respondía al “carácter superior” que tenían en vista (y

¹⁸ Sin embargo, debe notarse que en HE se conserva la tonada de Kingsbury, con algunos arreglos, a la que se da el nombre de “Providencia” y se la mantiene asociada con el himno “Dios santo y fuerte, tú por tu amado” (N°25) al igual que en HC. Y por otro lado, Boomer compuso la tonada “Cariño” que en HE se asocia con “Cristo bendito, yo pobre niño” (N°218) y “Hay una fuente de amor divino” (N°98). Por lo tanto, los misioneros presbiterianos en HE desecharon las tonadas de Doane y de Sweney que sus colegas metodistas habían propuesto diez años para estos himnos en HM.

en oído) estos misioneros y es el que Boomer llevó a la praxis en la composición de sus tonadas.

Conclusión

Al complementar el análisis de estas diferentes tonadas himnicas concebidas para un mismo texto con el discurso que presentan los prefacios en cada himnario, podemos reconocer una relación entre teoría y praxis de la composición musical en este contexto. Dicha relación nos da cuenta de distintos criterios de valoración respecto a qué tipo de tonadas himnicas debían ser las apropiadas para letras en castellano. En los tres himnarios se reconoce la escasez de himnos en castellano de calidad, pero respecto a qué se entiende por “calidad” se oscila entre méritos literarios técnicos y el equilibrio entre doctrina evangélicamente correcta y experiencia subjetiva. En cuanto a tonadas himnicas de calidad, se puede observar que distintos modelos de canto congregacional fueron referentes para las distintas comisiones y editores que elaboraron estas colecciones.

“Rostro divino, ensangrentado” del aún desconocido M. Mavillard pasó la prueba de calidad literaria, pero se puede apreciar cómo los editores introdujeron pequeñas o grandes alteraciones en palabras, versos o la estructura global del poema. Con estos ajustes, en cada uno de estos himnarios se buscó una tonada diferente, ya que distintos referentes teóricos resultaron en diferentes orientaciones para la praxis de composición y adaptación musical. Es interesante constatar que posteriormente este himno ha sido asociado con otras tonadas adicionales y ha dado lugar a otras variantes en su letra,¹⁹ pero de las tres que aquí se han considerado, solamente la tonada “Crucifixión” de Boomer aún está en uso.²⁰ Al parecer, la teoría que sustentó su composición ha tenido éxito en la praxis de su ejecución.

¹⁹ En *Salterio y Arpa* (Madrid, 1886) y en el *Himnario evangélico para el uso de todas las iglesias* (ATS, 1893) se asocia con la tonada “Eventide” de W. H. Monk (www.youtube.com/watch?v=deJDkU6qiGE); en *Himnos selectos evangélicos* (Buenos Aires, ed. 1958) se asocia con la tonada “Langran” de James Langran (1835-1909, www.youtube.com/watch?v=BQ04fVqg8ic). En *Himnos y cánticos del evangelio* de las Asambleas de los Hermanos Libres (Buenos Aires), la lírica presenta modificaciones. Una melodía diferente entonada por Los Hermanos Alvarado (trío evangélico de origen mexicano) en una grabación de los años 50 parece basarse libremente en “Eventide” (www.youtube.com/watch?v=WoS-MpfF1cg).

²⁰ Está en el *Himnario de la Iglesia Presbiteriana de Chile* (1999) y en el repertorio de la Coral Cauriense en España (www.youtube.com/watch?v=z0CL1v7Hyuc).

Anexo

Tabla comparativa de la letra de “Rostro divino, ensangrentado” en los diferentes himnarios:

<i>Himnario de J B Cabrera (1871)</i>	<i>HC (ca1873)</i>	<i>HM (1881)</i>	<i>HE (1891)</i>
Rostro divino, ensangrentado, Cuerpo llagado por nuestro bien: Calmen tus hijos justos enojos, Lloren los ojos que así te ven.	Rostro divino, ensangrentado, Cuerpo llagado por nuestro bien: Calmen tus hijos justos enojos, Lloren los ojos que así te ven.	Rostro divino, ensangrentado, Cuerpo llagado por nuestro bien: Calma, benigno, Jesús, enojos, Lloren los ojos que así te ven.	Rostro divino, Ensangrentado, Cuerpo llagado Para mi bien Calma benigno justos enojos, Lloren los ojos que así te ven.
Manos preciosas tan lastimadas, Por mí clavadas en una cruz En este valle Mis pasos guía, Sé mi alegría, mi norte y luz.	Manos preciosas tan lastimadas, Por mí clavadas en una cruz En este valle sean mi guía, Y mi alegría, mi norte y luz.	OMITIDA	Manos preciosas tan lastimadas, Por mí clavadas en una cruz En este valle sean mi guía, Y mi alegría, mi norte y luz.
Bello costado en cuya herida Gustó la vida la humanidad, Fuente amorosa de un Dios clemente, Voz elocuente de caridad.	Bello costado en cuya herida Gustó la vida la humanidad, Fuente amorosa de un Dios clemente, Voz elocuente de caridad.	Bello costado en cuya herida Halla su vida la humanidad, Fuente amorosa de un Dios clemente, Voz elocuente de caridad.	Bello costado en cuya herida Gustó la vida la humanidad, Fuente amorosa de un Dios clemente, Voz elocuente de caridad.
Tus pies heridos, Padre paciente, Yo indiferente los taladré; Y arrepentido, Porque te adoro, Perdón imploro: Señor, pequé.	Tus pies heridos, Padre paciente, Yo indiferente los horadé; Y arrepentido, Porque te adoro, Perdón imploro: Señor, pequé.	OMITIDA	Tus pies heridos, Cristo paciente, Yo indiferente los horadé Y arrepentido, Porque te adoro Perdón imploro: Señor, pequé
Crucificado	Crucificado	Crucificado	Crucificado

en un madero, Manso Cordero, mueres por mí; Por eso el alma triste y llorosa Suspira ansiosa, Morir por Ti.	en un madero, Manso Cordero, mueres por mí; Por eso el alma triste y llorosa Suspira ansiosa, Morir por Ti.	en un madero, Manso Cordero, mueres por mí; Por eso el alma triste y llorosa Suspira ansiosa, Morir por Ti.	en un madero, Manso Cordero, mueres por mí; Por eso el alma triste y llorosa Suspira ansiosa, Vivir por Ti.
		<i>¡Fuente gloriosa, Cristo clemente! Voz elocuente de la verdad; En este valle mis pasos guía Con alegría, Dios de bondad</i>	

Cristián L. Guerra Rojas es musicólogo, Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2008), Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile (2002), Licenciado en Música, U. de Chile (1990) y Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis, U. de Chile (1994). Es académico del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile desde 1993 y además se ha desempeñado como docente en otras instituciones como el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Tecnológica de Chile (INACAP) o la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Ha participado como investigador y como evaluador en proyectos FONDECYT (Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico), CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica) y Fondo de la Música, y ha publicado diversos escritos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente es Subdirector de la Revista Musical Chilena.

Pobres, negros y esclavos: ministriles en Córdoba del Tucumán

Clarisa Eugenia Pedrotti

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En el ámbito de las grandes ciudades virreinales fueron los indios los principales encargados de la ejecución musical, educados por maestros peninsulares llegados a América a tal fin. Así sucedió en México, Puebla, Bogotá, Lima, Sucre. Para el caso de Córdoba, sede del Obispado del Tucumán desde 1699, la situación resulta bastante diferente. Ante la escasísima presencia indígena en la ciudad, casi inexistente en el siglo XVIII, se echó mano a la población esclava de castas para los oficios musicales a fin de garantizar el “decoro y decencia” en las celebraciones religiosas y civiles urbanas. En este trabajo presentaré un panorama general de las prácticas musicales en la ciudad de Córdoba analizando la presencia y actuación de los músicos y las dinámicas particulares de su participación en el campo musical urbano.

Palabras clave: música colonial, Córdoba del Tucumán, esclavos, ministriles, siglo XVIII.

Poors, Blacks and Slaves: Minstrels in Córdoba del Tucumán

Abstract

In the field of viceroyal cities Indians were primarily responsible for the musical performance, educated by Spaniards teachers arrived in America for that purpose. This happened in Mexico, Puebla, Bogotá, Lima, Sucre. In the case of Córdoba, seat of the Bishopric of Tucumán since 1699, the situation is quite different. Given the scarce indigenous presence in the city, almost nonexistent in the eighteenth century, the slave population caste was hired for musical trades to ensure the "decorum and decency" in religious and urban celebrations. In this paper I will present an overview of musical practices in the city of Córdoba analyzing the presence of the musicians and the particular dynamics of their participation in the field of urban music.

Keywords: colonial music, Córdoba del Tucumán, slaves, minstrels, XVIII century.

Introducción¹

El Obispado del Tucumán fue creado por Bula papal *Super specula militantis Ecclesiae*, dada en Roma por Pío V el 15 de Mayo de 1570, como sufragáneo de la Catedral de Lima, pasando en 1609 a ser sufragáneo de la Arquidiócesis de Charcas creada ese mismo año. Geográficamente comprendía las actuales provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero y Córdoba: tierras que presentaban una situación periférica, política y económicamente, en el Virreinato del Perú en relación a otras urbes coloniales como Sucre, Bogotá, Lima o Cusco. A partir de 1699 la silla episcopal se trasladó desde Santiago del Estero, primera sede a Córdoba. La participación musical era uno de los elementos sustanciales del “decoro y decencia”² que debían caracterizar a las funciones religiosas.

Tradicionalmente, en las principales urbes hispanoamericanas durante el Antiguo Régimen, las funciones musicales polifónicas en una iglesia estaban a cargo de la capilla de música: conjunto de cantores e instrumentistas dirigidos por un maestro. Las capillas se fueron constituyendo, en principio, como derivación del coro de cantores de la iglesia medieval. Ya en el siglo XVI se agregaron los ministriles, ejecutantes de instrumentos de viento (chirimías, flautas, cornetas, sacabuches, bajones) y más tarde, en el siglo XVIII, violines y violones asociados a un gusto italiano en la música religiosa y secular. La preferencia por conjuntos de cámara conformados por cuerdas da la idea de una creciente búsqueda de ennoblecimiento de la instrumentación para acercarla al estilo presente en otros sitios del mundo. El uso particular de cuerdas (frotadas y pulsadas) y del órgano se emparentan con cierta sobriedad en el aspecto musical. Puede pensarse en una intención religiosa más austera y recatada, con un claro sentido de devoción ligada a la interioridad, contrapuesta a la extroversión que suponían la chirimías y las cajas, aptas para los ambientes exteriores y con sonoridades fuertes y estridentes, más próximas al espíritu barroco. Esta nueva devoción se enmarca en una mentalidad religiosa imbuida del espíritu borbónico, ilustrado que se estaba intentando imponer en las colonias americanas.

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral “La música religiosa en Córdoba del Tucumán durante la época colonial (1699-1840)”, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

² Entendiéndose un servicio litúrgico desarrollado con arreglo a la solemnidad que lo reviste. La participación musical, las vestimentas de los celebrantes, los adornos del altar y la iglesia, el uso de vino, cera y óleos correspondientes otorgan el aseo, compostura, adorno y gravedad propia de estos actos.

Para la entonación de la misa y los oficios se utilizaba el canto llano interpretado por el Coro de clérigos con acompañamiento de órgano y/o bajón. Desde la conformación de las primeras capillas de música hubo una marcada diferenciación en cuanto al lugar e importancia de los músicos en la iglesia. Por músico se entendía aquel que cantaba (entonaba) ya fuera de manera monódica o polifónica. En tanto, los instrumentistas eran considerados sirvientes de menor escala, esclavos que realizaban su oficio con las manos, faltos de la inteligencia de la cual estarían dotados los cantores. De hecho, en la tradición hispánica de las capillas musicales los ministriles recibían una retribución menor que la de los cantantes y no gozaban de las mismas prerrogativas que éstos. Un caso excepcional era el organista, que dada la importancia de su instrumento, alcanzó ciertos privilegios. En España y algunas ciudades americanas, los instrumentistas eran conocidos como ministriles. De acuerdo con Juan José Carreras, los ministriles aparecen “sumergidos en el tejido urbano”,³ esto es, se los puede encontrar participando de distintas actividades musicales tanto civiles como religiosas en el ámbito de la ciudad.

En el ámbito de las grandes ciudades virreinales fueron los indios los principales encargados de la música, guiados, dirigidos, educados por maestros peninsulares llegados a América a tal fin. Así sucedió en México, Puebla, Bogotá, Lima, Sucre. Para el caso de Córdoba del Tucumán la situación resulta bastante diferente. Ante la escasísima población indígena en la ciudad, casi inexistente en el siglo XVIII, se echó mano a la población esclava para los oficios musicales.

A pesar de las penurias y carencias de recursos materiales (la tan mentada “pobreza de fábrica”⁴) debidas a la condición periférica, las instituciones optaban por realzar el adorno de sus celebraciones y prácticas religiosas con la inclusión de música, lo que suponía la consiguiente erogación monetaria en la contratación de músicos. La estrategia desarrollada para poder subsistir ante la escasez, fue la de establecer una red de préstamos, vínculos e intercambios que se trabaron entre las distintas instituciones con el fin de proveer el “decoro y decencia” necesario para solemnizar sus actos.

Como en otras ciudades del orbe colonial, en Córdoba distinguimos dos ámbitos principales en los que se desarrollaron prácticas musicales: el religioso y el secular. Por un lado, aquella ligada al culto que estaba organizada y sostenida por las distintas

³ Juan José Carreras: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en A. Bombi, J.J. Carreras, M. A. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna* (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), p. 38.

⁴ La expresión ha sido tomada de los trabajos de Francisco Curt Lange.

instituciones con que contaba la ciudad. Por el otro, la esfera civil, la música se empleaba en los actos públicos de carácter político que jalonaban el funcionamiento de las sociedades americanas y, en el ámbito privado, su uso estaba relacionado con el espacio doméstico familiar, las fiestas y saraos.

En el ámbito religioso, desde una perspectiva amplia durante el siglo XVIII hubo en Córdoba una práctica de canto llano “blanca”, desarrollada por los clérigos y religiosos (españoles o criollos blancos más o menos puros) acompañada de instrumentos “negros”, ejecutados por esclavos miembros de las castas (mulatos, pardos), pertenecientes en su mayoría a las órdenes religiosas establecidas en la ciudad. Estos dos grupos (cantores y ministriles) estaban representados por dos sectores antagónicos de la sociedad: por un lado, los cantores, “blancos” en el universo colonial, cercanos a los sectores de la élite, clérigos y religiosos. Por el otro, los músicos instrumentistas o “ministriles”, entrenados en la participación instrumental, negros, mulatos o pardos principalmente esclavos.

La participación de los instrumentistas es reconocible en tres espacios principales: en primer término, los desfiles, procesiones y paseos que se desarrollaban por los lugares abiertos de la ciudad; en segundo término, como conjuntos en las celebraciones religiosas “intramuros”; y, por último, como grupos de músicos en actos civiles (festividades, proclamas, situaciones luctuosas), contratados por el Cabildo Secular o por particulares. En la mayoría de las fuentes consultadas, los ministriles aparecen mencionados por el instrumento que ejecutan, más que por su nombre. Al respecto, dice Juan José Carreras

“[...] la importancia de la terminología con la que se denomina al músico es crucial: las distintas denominaciones revelan perspectivas y (pre)juicios sobre su formación musical, educación general y relación con la escritura (verbal y musical), así como también acerca de su extracción y estatus social”.⁵

Cada una de las instituciones religiosas cordobesas poseía su propio capital cultural y económico entendido como un valor de cambio en el campo de las representaciones sociales de una comunidad caracterizada por su fuerte apego a los ritos religiosos. En esta “economía de reciprocidades”⁶ cada grupo ofrecía un bien a cambio de otro o de dinero. El reconocimiento simbólico de estos capitales condicionaba la supervivencia de cada institución en el campo socio-religioso. Esta trama de vínculos, simbólicos y materiales, entre las instituciones permitía una circulación de bienes y

⁵ Carreras, “Música y ciudad”, p. 40.

⁶ El concepto fue tomado de Leonardo Waisman, “La música en la América española”, Antonio Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, (Madrid: Alianza Editorial, 2007), p. 5.

recursos que garantizaba la supervivencia de sus actores legitimados por su posición y mutuo reconocimiento en el espacio social. Por esta red circularon, entre otros, los músicos.

Hemos registrado la presencia de tres conjuntos de esclavos músicos en Córdoba desde las últimas décadas del siglo XVII hasta las primeras del XIX. En los tres casos puede suponerse que la actuación de estos conjuntos era estable. Poseemos evidencia de la presencia de esclavos dedicados al órgano, arpa, chirimías, flautas, clarines, cajas, violines, violones, bajones, trompa marina⁷ y, en algunos casos excepcionales, rabeles, vihuelas, guitarras, pífanos, trompetas y trompas.

Los negros músicos del Colegio la Compañía de Jesús

Conscientes de la importancia de la música para el esplendor del culto religioso, los jesuitas formaron en Córdoba un conjunto de músicos cuya actuación puede documentarse desde el último tercio del siglo XVII hasta la expulsión de la orden de los dominios americanos, en 1767. Luego del extrañamiento, los esclavos siguieron distintas suertes, se dispersaron algunos, otros fueron vendidos a particulares o a instituciones civiles y religiosas a través de la Junta de Temporalidades.

De este conjunto tendremos noticia a lo largo del siglo XVIII y aún después de la expulsión de la Compañía. Durante su época de vigencia, acompañaba las celebraciones de su propia Orden, de la Cofradía del Santísimo Sacramento (asentada en la Catedral) para las misas semanales y mensuales y para las celebraciones de Corpus Christi y Pascua de Resurrección.⁸ El conjunto también era convocado con frecuencia por el Monasterio de San José de monjas carmelitas.

En 1726 se menciona la presencia, en la Compañía, del Negrito Balta (Baltasar) quien “se aplicará desde luego al órgano; para lo cual se le señalará tiempo competente por la mañana y por la tarde”.⁹ Sabemos que fue ese el año de fallecimiento del Hermano Domingo Zipoli, figura destacada en el ámbito musical colonial, quien posiblemente haya entrenado al esclavo organista. Zipoli se desempeñó como el

⁷ Trompa marina: Instrumento musical de una sola cuerda muy gruesa, que se toca con arco, apoyando sobre ella el dedo pulgar de la mano izquierda [RAE].

⁸ Aparecen asientos de pagos a “negros de la Compañía” varios años después de la expulsión (1771), por ejemplo: Fondo Documental Pablo Cabrera (FDPC), *Libro de la Cofradía* (12093), f. 459, mayo de 1771 [“a la música de la Compañía”].

⁹ Pedro Grenón: “Nuestra Primera música instrumental”, *Revista de Estudios Musicales* N° 7 (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1954), p. 42, indica que es un dato tomado del AGN, “Memorial de Órdenes del Padre Visitador Roca”, 26/12/1726. No he tenido acceso al documento original.

encargado del Coro (“corero”) en la Iglesia de Córdoba, componiendo música para los servicios religiosos y ensayando con el conjunto de esclavos de la Compañía.

Florián Paucke (o Baucke),¹⁰ un sacerdote jesuita que llegó a Córdoba en 1749 con la intención de pasar a las misiones una vez completados sus estudios de Teología en la Universidad Jesuítica, se refiere a este conjunto como parte de su experiencia de la estadía en Córdoba,¹¹

“(… durante este tiempo de mis estudios me fue ofrecido que yo reformara la música de la iglesia y ejercitara mejor en ella a los moros negros de los cuales había muchísimo in Collegio para la servidumbre. Yo tuve veinte de ellos como aprendices sobre diversos instrumentos los que ya servían en la iglesia, pero sin el conocimiento de notas algunas; lo que ellos cantaban y tocaban lo habían aprendido sólo de oído y por el ejercicio continuo; pocos de los cantores sabían leer; yo no supe todo esto desde un principio hasta que por propia experiencia noté que ellos cantaban y tocaban todo de memoria aunque tenían en las manos y ante sus ojos sus escritos musicales [...]”.¹²

El conjunto de esclavos músicos del Monasterio de Santa Catalina

Contamos con dos “Razones de esclavos” pertenecientes al Monasterio: la primera confeccionada en 1737 y la segunda, en 1775. La Razón de 1737 hace mención a cinco mulatos dedicados a las chirimías, al mismo tiempo que nombra a “José, mulato, casado, organista de la Catedral”.¹³ Entendemos que el mulato José sería el mismo mulato José de Salguero que acabamos de mencionar. Recordemos que el primer asiento de la Catedral luego del traslado a Córdoba fue el Monasterio de las Catalinas, por hallarse en obras el edificio original destinado para la Iglesia Mayor. La Razón menciona también a Xavier, esclavo encargado de hacer cohetes. La confección de cohetes y fuegos de artificio que servía al enriquecimiento del aparato festivo, era un oficio bastante apreciado en la época colonial, muy utilizado en las fiestas y celebraciones tanto religiosas como profanas.

El conjunto que se registra en 1775 ha crecido sensiblemente y se ha diversificado con respecto al de 1737. Se mencionan dos cajeros (Juan y Javier), dos chirimieros (Gregorio y Tomás), dos violinistas (Tomás y Pedro) y un arpero que

¹⁰ Guillermo Furlong: *Francisco Miranda*, p. 71, nota 4: “El año de 1748 pasaron conmigo de Europa al Paraguay los Padres Florian Paucke, Julián Knogler y Martín Dobrizhoffer, todos tres muy hábiles en la música, y especialmente el primero, buen compositor, y sonador de órgano, violín, violón, flauta travesiera [sic] y otro instrumento de una sola cuerda gruesa, llamado trompa marina, que imita perfectamente el cuerno de caza”.

¹¹ Florián Paucke: *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767)*. Traducción castellana de Edmundo Wernicke. Tomo I, (Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales. Tucumán y Buenos Aires, 1942).

¹² Paucke, *Hacia allá y para acá*, p. 145. Cursivas en el original. El resaltado es mío.

¹³ Archivo Arzobispal de Córdoba (AAC), Catalinas, Legajo 9, tomo I, f. 56.

también tocaba el bajón (Pedro).¹⁴ Justamente son los hermanos Tomás y Pedro los contratados por la Cofradía del Rosario de naturales del Convento de los Padres Dominicos para su fiesta de la Virgen del Rosario, en octubre de 1761. Según la fuente documental se entregaron “[d]os pesos, cuatro reales para los músicos, conviene a saber seis al arpero [...] Tomito de Sena un peso y su herma[no] Pedrito, seis reales [...]”.¹⁵ Por los nombres de los esclavos suponemos que se ejecutó alguna pieza musical con dos violines y un arpa o quizá un violín, un arpa y el bajón. Es llamativo el diminutivo en los nombres de los esclavos que, posiblemente y en razón de la fecha, hayan sido apenas unos niños.

El conjunto de músicos del Monasterio de Santa Catalina, formado principalmente por instrumentos “altos”¹⁶ como chirimías y cajas, aptos para espacios externos, establecía contactos (préstamos/alquileres) con la Iglesia Catedral, con la Cofradía del Santísimo Sacramento, con los Franciscanos, con los Padres Dominicos y con los Mercedarios. El conjunto mencionado en 1737, los cinco chirimieros y un cohetero, eran alquilados por la Cofradía del Santísimo Sacramento, la misma que también rentaba a los negros de la Compañía. En el asiento de los gastos para la fiesta del Corpus del año 1737 se consigna el pago al clarinero, caja y chirimías “de la Compañía y Santa Catalina”.¹⁷ Es la única mención que hemos hallado en la que aparezcan nombrados dos conjuntos. Abundan, sin embargo, las indicaciones de pagos “a los negros por la música”, “a los de la música”, sin especificar si cantaban o ejecutaban instrumentos, de qué instrumento se trataría ni la institución a la que pertenecían. Podemos suponer que para las grandes fiestas (Corpus, Pascua de Resurrección) se hayan combinado los dos conjuntos más importantes: los negros chirimieros de las Catalinas con el grupo de los cajeros, clarineros y otros instrumentos de los esclavos de la Compañía, a fin de ampliar la sonoridad general del grupo y lograr un paseo sonoramente más enriquecido por las apacibles y polvorientas calles cordobesas. En la mayoría de los casos el alquiler de los músicos era pagado en metálico por la institución que realizaba el contrato. En otros, se pagaba por los servicios musicales en especies, ya sea con productos alimenticios (fuentes, dulces, postres, tartas) o con misas rezadas o cantadas celebradas en honor del contratante.

¹⁴ FDCP 03539, f. 3, 1775.

¹⁵ AAC, Dominicos, Rollo 1, *Libro de Asamblea* (1751-1857).

¹⁶ Tradicional agrupamiento europeo para instrumentos de fuerte sonoridad. Ver por ejemplo, Edmund A. Bowles: “Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages”, *Musica Disciplina*, Vol. 8, 1954, pp. 115-140.

¹⁷ FDPC, 12093, f. 309, junio 1737.

Los esclavos del Convento Máximo de San Lorenzo mártir (Mercedarios)

En los inventarios conventuales de la Merced de Córdoba los esclavos aparecen anotados con nombre y apellido y es precisamente esto lo que resulta llamativo aunque no sea la única vez que registramos este tipo de tratamiento.¹⁸ Los apellidos fueron tomados, sin duda, de importantes benefactores del Convento: Lorca, Moyano, Cabrera quienes colaboraban económicamente con los Mercedarios a través de donaciones (en dinero o especies) en concepto de misas rezadas o cantadas en sufragio por sus almas y las de sus familias. Junto al nombre y apellido se indica el oficio del esclavo, el instrumento que interpretaba y la especificación del rango en el que se encontraba de acuerdo a las jerarquías establecidas para los gremios: aprendiz, oficial o maestro.

El conjunto de los Mercedarios estaba conformado principalmente por instrumentos de cuerda frotada. El inventario de 1774¹⁹ menciona la presencia de 4 violines, 3 arpas, 1 violón, 1 trompa marina y 1 clave. Éste último reemplazaba al órgano en situaciones civiles o domésticas. Podemos suponer que la preferencia por un conjunto de cuerdas y órgano estaba relacionada con el momento del siglo en el que se consignaron los instrumentistas. A finales del XVIII las cuerdas (violín, violón, trompa marina) eran los instrumentos que se utilizaban en la iglesia para el acompañamiento del servicio litúrgico, especialmente dentro del templo, destinando las cajas, clarines y chirimías, más aptas por su sonoridad, para los ambientes externos y que muy posiblemente se ejecutaran en los atrios de las iglesias, en las calles y plazas durante las procesiones.

El uso de los apellidos y la lectura sincrónica de los datos nos permite suponer que en dos casos, al menos, hubo familias de músicos esclavos al servicio del Convento. En primer término, el zapatero y organista Tomás Moyano quien se desempeñó en ese cargo entre 1773 y 1785. El organista fue el encargado de instruir a Roque, su hijo, en la ejecución del órgano. Para ello, en 1785 el Convento adquirió “un clave nuevo de vara y media de largo, todo aperado, que se compró para que enseñase a su hijo nuestro organista, por contemplar a éste enfermizo y ser tan necesaria esta clase de música en el

¹⁸ Relevamos los casos de Hipólito Salguero, violinista de la Catedral y Tadeo Villafañe, esclavo músico, cantor del Monasterio de San José.

¹⁹ Archivo del Convento de la Merced (ACMC), Libro de Inventario de todos los bienes raíces y muebles que tiene esta casa grande de San Lorenzo de Córdoba, del Real y Militar orden de Nuestra Señora de la Merced. En la portada se indica que el libro corre desde 1776 pero hemos encontrado datos fechados a partir de 1774.

coro [...]”.²⁰ Roque se desempeñó como organista en la iglesia de la Orden hasta al menos 1813: el padrón de habitantes de ese año lo menciona junto a Gregorio Romero, ambos encargados del órgano. En segundo término encontramos a Pablo Lorca, ejecutante de arpa y violón, quien se encargó de la formación de su hijo, también llamado Roque. Padre e hijo aparecen en los registros conventuales desempeñando sus tareas hasta 1798. Es posible suponer que más allá de los lazos familiares los esclavos se instruyeran en el oficio musical aprendiendo unos de otros.

Por último, resulta llamativo, por no haberlo encontrado mencionado en los documentos de otra institución, el hecho de que los propios esclavos fueran los depositarios y cuidadores de los instrumentos que ejecutaban.

La posesión del instrumento podría inclinarnos a pensar en dos situaciones: por un lado, que los esclavos se ejercitaban constante y podían ayudar en el aprendizaje de otros y por el otro, que podrían haber realizado ejecuciones fuera del ámbito del Convento en su tiempo libre, participando de las celebraciones de otras instituciones civiles y religiosas.

Los conjuntos musicales pertenecían al nivel social más bajo y despreciado por su condición racial. No obstante, los músicos cordobeses lograron construir, con mayor o menor fortuna, un espacio de representación en el mundo colonial. Las primeras referencias a estos conjuntos en los gastos de las instituciones los mencionan como un colectivo definido por la raza: los negros de la música. Sin embargo, a medida que transcurre el siglo XVIII observamos un paulatino proceso de distinción, individuación de los conjuntos musicales en el sentido de ir haciendo visible su presencia en el campo social. Esto ocurre en momentos en que comienzan a organizarse los gremios en la ciudad durante la Gobernación Intendencia del Marqués de Sobremonte (1783-1797). Los primeros ocho grupos autorizados por el Cabildo Secular a funcionar como gremios fueron los plateros, sastres, herreros, carpinteros, pintores, albañiles, zapateros y barberos. Los músicos se asociaron primero a los pintores; entre 1810 y 1812 se separaron para formar su propio gremio.²¹ El 29 de agosto de 1812 fue elegido Maestro Mayor un “viejo” esclavo violinista de la Catedral, Hipólito Salguero,²² de reconocida actuación en la Cofradía de San Benito de Palermo de la cual había sido mayordomo en

²⁰ APMC, *Libro de Inventario*, p. 119, 1785 (“Instrumentos músicos”). De acuerdo con las medidas podría tratarse de un clavicordio, instrumento utilizado muy frecuentemente en la enseñanza musical.

²¹ Hugo Moyano: *La organización de los gremios en Córdoba*. Sociedad artesanal y producción artesanal. 1810-1820 (Córdoba: Centro de Estudios Históricos, 1986), p. 30.

²² La elección se realizó ante la renuncia del músico que ocupaba ese puesto, Mateo Belazco de Jesús de quien no poseemos más información que ésta. Moyano: *La organización de los gremios*, p. 30.

1803.²³ Las indicaciones de la presencia de un gremio de músicos llegan sólo hasta 1813; después de esa fecha no se registran elecciones de maestros mayores para ese gremio ni menciones al mismo, por lo que suponemos que debe haberse disuelto.

Algunas conclusiones

El hecho de que se hayan empleado esclavos para los oficios musicales no nos permite hablar de una actividad profesional ni de salario. La inmovilidad de los puestos era prácticamente absoluta. La permanencia en los cargos estaba supeditada a la tradición familiar en algunos casos y a la voluntad de los dueños, en otros. La movilidad hacia otras ciudades fue nula, aunque existió una frecuente y fluida circulación de los conjuntos dentro de la propia ciudad que participaban de funciones en instituciones religiosas y civiles así como en ámbitos eclesiásticos y privados.

Además, algunas particularidades en estos conjuntos de músicos son dignas de destacar: si bien se hallaban en situación de sometimiento frente al blanco, este hecho no fue obstáculo para que desarrollaran estrategias de legitimación y reconocimiento en el campo social. Los integrantes de los grupos, tanto individual, en algunos casos, como colectivamente en otros, lograron reconocimiento de su entorno modificando la representación que de ellos se tenía en el imaginario urbano colonial. Comenzaron siendo “los negros de la música”, tal como los mencionan los documentos hasta la primera mitad del siglo XVIII, para ser identificados por sus nombres, asociados a la institución a la que pertenecían y reconocidos como individuos. Caracterizamos este proceso como el logro de una cierta visibilización en el campo musical que se tornó, a su vez, en un indicio de individualización en la compleja estructura social cordobesa. El caso paradigmático es el del esclavo José Mateo, organista de la Catedral, comprado como un negro de Temporalidades que obtuvo el grado de Maestro en el Gremio de Pintores y Músicos fundado en 1807 en la ciudad. Su excepcional trayectoria le valió el reconocimiento de sus pares y amos. Por otra parte, existieron dos espacios de afirmación de la identidad racial para los miembros de castas: la Cofradía de San Benito de Palermo y el Gremio de Músicos y Pintores ambos integrados por miembros del sector negro de la sociedad. Si bien no podrían considerarse espacios de resistencia, los destaco frente a otros ámbitos administrados de manera exclusiva por los blancos y cuyo acceso estaba vedado al sector subalterno.

²³ AAC, Franciscanos, Rollo 8, Archicofradía del Cordón de San Benito, *Libro de ingreso y de gastos para el arreglo de las limosnas de N. Patrón San Benito*, p. 57, 1803.

Las prácticas musicales desarrolladas en Córdoba durante el Antiguo Régimen no difieren, en lo sustancial, de aquellas llevadas a cabo en otros sitios del universo colonial, salvo algunos aspectos condicionados por la escasa presencia de indios. Hemos podido documentar que el desenvolvimiento de las funciones religiosas, de las cuales la música formaba parte como adorno privilegiado, se ajustaba a las prescripciones litúrgico-devocionales y estilístico-musicales de España y otros sitios de América. El desenvolvimiento de prácticas artísticas de cierta complejidad no depende directamente de las posibilidades económicas presentes en un determinado momento y lugar. La supuesta sencillez de las prácticas musicales cordobesas no se deriva mecánicamente de su posición periférica y de la constante “pobreza de fábrica” que presentaban las distintas instituciones, religiosas y civiles, de la ciudad.

La singularidad en las prácticas cordobesas no implica un estilo musical distinto del que caracterizó a las demás ciudades iberoamericanas. La presencia de negros para el servicio musical no modificó la interpretación ni le imprimió una identidad distinta a la música. La diferencia con las prácticas llevadas a cabo en sitios centrales no radica en el estilo musical abordado y desarrollado sino en la cantidad y disponibilidad de los recursos.

Clarisa Eugenia Pedrotti es Doctora en Artes con especialidad en Música por la Universidad Nacional de Córdoba. Título de la tesis: *La música religiosa en Córdoba del Tucumán durante la época colonial (1699-1840)*. Profesora en Educación Musical (Escuela de Artes – UNC, 1999). Docente encargada del Ciclo de Nivelación (Música) de la Facultad de Artes de la UNC. Integra el Equipo de Trabajo sobre Música Colonial Americana (subsidios de Secretaría de Ciencia y Tecnología, Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Centro de Producción e Investigación Artística, Facultad de Artes, UNC) dirigido por Marisa Restiffo. Actualmente se encuentra dedicada a la revisión documental de archivos musicales religiosos de la ciudad de Córdoba en los que se conserva música escrita de los siglos XIX y XX. Obtuvo una beca de la Fundación Carolina para la realización del Curso de Musicología para la Preservación del Patrimonio Artístico Iberoamericano (Madrid, enero y abril de 2011). Ha participado como expositora en congresos de la disciplina en Argentina, Bolivia, Perú, México y España.

El rock en Argentina

Autores y compositores precursores del rock and roll vernáculo en la Argentina: de Johnny Carel a los Teen Agers.

Lisa Di Cione

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

El rock and roll, como la amplia mayoría de las músicas populares de masas, suele ocupar un lugar marginal en los estudios musicológicos. Con el correr de los años, el momento del surgimiento de este género hacia fines de 1950 en la Argentina, ha dado lugar a una serie de construcciones discursivas en la prensa especializada, tendientes a su descalificación y/o invisibilización. De manera tal, el relato historiográfico hegemónico sobre los orígenes del rock en nuestro país se construye en base a la exclusión de un repertorio temprano que alcanzó notable popularidad entre las audiencias juveniles del momento y el cual merece ser estudiado con más atención. Entre los autores-compositores del período, se cuentan algunos intérpretes integrantes del fenómeno mediático denominado "El Club del Clan", pero también otros cuya actividad comienza unos años antes gozando de amplia aceptación del público. El objetivo de este trabajo es trazar un panorama de las cualidades sonoras de las grabaciones de rock and roll en español, que constituyen las primeras manifestaciones locales de un género musical en expansión.

Palabras clave: música popular, música grabada, rock, Argentina, estilos compositivos.

From Johnny Carel to the Teen Agers. Authors and Composers Precursors of Vernacular Rock and Roll in Argentina

Abstract

The rock and roll, as most of popular music, often occupy a marginal position in musicological studies. The emergence of this genre in Argentina was in the late 1950s, but those years have been disqualified and invisibilized by the discursive constructions of the press about the rock history. The hegemonic historiography about the origins of rock in our country is built on the exclusion of an early repertoire that reached remarkable popularity among young audiences of the time and which deserves to be studied more closely. Amongst the authors-composers of the period there are not only some members of the media phenomenon called "El Club del Clan" (a TV show) but also others whose activity had begun years before, with wide public acceptance. The aim of this paper is to provide an overview of the sonic qualities of these first local manifestations of rock and roll recordings (with lyrics in Spanish). It starts from the assumption that the Argentine musicians enrolled in this line of work, began imitating foreigners compositional styles of the moment, setting a form of learning and assimilation of genre conventions, which was later continued by succeeding generations

of rock musicians in Argentina. They all contributed to the gradual consolidation of a poetic of sound ever more autonomous.

Keywords: popular music, recorded songs, early rock and roll, pop music, Argentina, compositional styles.

Presentación

El rock and roll, como la amplia mayoría de las músicas populares de masas, suele ocupar un lugar marginal en los estudios musicológicos, debido a razones de las cuales no nos ocuparemos en esta oportunidad. Con el correr de los años, el momento del surgimiento de este género de origen norteamericano hacia fines de 1950 en la Argentina, ha dado lugar a una serie de construcciones discursivas en la prensa especializada, tendientes a su descalificación y/o invisibilización. De manera tal, el relato historiográfico hegemónico sobre los orígenes del rock en nuestro país se construye en base a la exclusión de un repertorio temprano que alcanzó notable popularidad entre las audiencias juveniles del momento y el cual merece ser estudiado con más atención.¹

La mayor parte de los periodistas especializados justifican la omisión de los músicos locales vinculados a la escena del rock and roll temprano en el panteón de los “pioneros”, argumentando que, antes de 1965, no se registran autores y compositores, sino tan sólo intérpretes de versiones castellanizadas de los éxitos internacionales impulsados por las compañías discográficas multinacionales.² Si bien se cuentan numerosos ejemplos de este tipo de grabaciones –lo cual no constituye un caso aislado en el tiempo y es una práctica corriente en otros géneros populares– hacia fines de 1950 y tempranos 60, también se registra el trabajo un puñado de autores y compositores locales, que realizan sus primeros pasos en el rock and roll con la colaboración de directores musicales de amplia trayectoria.

Entre los autores-compositores del período, se cuentan algunos intérpretes integrantes del fenómeno mediático denominado “El Club del Clan”, tales como Alberto Felipe Soria, más conocido como “Johny Tedesco”, Norberto Franzoni, alias

¹ Cabe aclarar que en este trabajo, cuando hablamos de “rock”, no se toman en cuenta las denominaciones y/o adscripciones genéricas desde el punto de vista de la audiencia, sino aquellas utilizadas por la industria discográfica abocada a orientar el consumo del segmento juvenil de un mercado en expansión durante el período en cuestión, las cuales no han sido siempre necesariamente coincidentes.

² Litto Nebbia y Jorge Álvarez, citados entre otros en: Grinberg, Miguel: *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008), pp. 80-85.

“Lalo Fransen” o la dupla Ramón ‘Palito’ Ortega – Dino Ramos, pero también otros cuya actividad comienza unos años antes gozando de amplia aceptación del público. Tal es el caso de Horacio Santos (integrante del Trío Los Santos), José Roberto Gentile, más conocido como “Johnny Carel”, Tony Vilar [Antonio Ragusa], Leo Dan [Leopoldo Dante Tévez], Jorge ‘Jackie Álvarez, Beto Fernan [Roberto Fernández] o el guitarrista Bingo Reyna. Además, se registran obras de integrantes de grupos juveniles Los Teen Agers, Los Crazy Boys, Las Mosquitas, Los Dukes o Los Pick-Ups, entre otros quienes, si bien se encontraban en actividad, no llegaron a dejar material grabado o sus obras no forman parte del corpus estudiado. El objetivo de este trabajo es trazar un panorama de las cualidades sonoras de las grabaciones de rock and roll en español, que constituyen las primeras manifestaciones locales de un género musical en expansión. Con ese fin se toma como punto de partida el modelo de análisis desarrollado por Allan F. Moore³ y su aplicación en un corpus de grabaciones originales, que se conservan en discos pertenecientes a la Fonoteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Allan F. Moore y el desarrollo de una musicología del rock

En su libro *Rock the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Allan F. Moore, dedica un capítulo a desarrollar lo que denomina “elementos para una musicología analítica del rock”.⁴ La base de su modelo analítico propone, una estratificación de cuatro “*layers*” o capas sonoras diferenciadas tímbricamente. La primera es una capa rítmica, de sonidos no temperados. La segunda corresponde a las frecuencias más bajas del espectro audible y la tercera a las más altas. La cuarta completaría el vacío registral entre las dos anteriores mediante el desarrollo de armonías congruentes.⁵

El autor está interesado en el análisis textual desde una perspectiva que retomando a Jacques Nattiez, denomina “estésica”. Aunque no es el resultado identificable a partir del estudio de la circulación musical lo que le interesa, sino, en primer lugar, la subjetividad de escucha del analista. Su trabajo ha recibido diversas críticas provenientes tanto del campo de la musicología histórica como de otros campos

³ Allan F. Moore: *Rock the Primary Text. Developing a Musicology of Rock* (England: Ashgate, 2001) y Allan F. Moore: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (England: Ashgate, 2012).

⁴ Moore: *Rock*, p. 15.

⁵ Moore: *Rock*, p. 33.

disciplinarios menos interesados en los enfoques textualistas.⁶ No obstante, he decidido poner en ejercicio su modelo analítico pues se trata de un trabajo teórico de largo aliento que tiene el mérito de ser una de las primeras formulaciones realizadas que considera específicamente las potenciales particularidades del rock, en un sentido muy amplio del concepto genérico de por sí, problemático.⁷

El corpus seleccionado

Estas grabaciones integran un corpus de alrededor de setecientos simples y veinte LP editados entre 1958 y 1967 que se encuentran actualmente en la Fonoteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en proceso de catalogación. La base de datos recabada hasta el momento cuenta con más de 1.700 fonogramas. Para la realización de este trabajo fueron seleccionados solamente aquellos que expresamente han sido calificados con la denominación genérica “rock” por las compañías discográficas en cuestión, lo cual corresponde aproximadamente a un 10% del total. Una segunda selección permitió identificar las obras compuestas en castellano por músicos e intérpretes argentinos, lo cual redujo el corpus a una cifra cercana a los cincuenta ejemplos (cerca del 30 % del repertorio expresamente identificado como “rock”).

Síntesis de las características del repertorio estudiado

Características formales

Todos los ejemplos estudiados alternan dos secciones contrastantes que funcionan como estrofa y estribillo. La mayoría de las veces, la primera sección corresponde a la estrofa que luego se repite musicalmente idéntica con cambios en la letra, seguida del estribillo. Otras veces, el estribillo es presentado en primer término (“Detrás del horizonte”, Los Santos; “Bailando”, Tony Vilar; “Fanny”, Leo Dan).

⁶ Dai Griffiths: “After relativism: recent directions in the High Analysis of Low Music”, *Music Analysis*, 31 iii (2012).

⁷ Bajo esta denominación se agrupan cantidades de géneros y subgéneros sumamente disímiles entre sí, cada uno con una historia de desarrollo particular. Muchos de los géneros que se identifican bajo el común denominador “rock” no se justifican musicalmente, sino socio-culturalmente, según las diversas prácticas asociadas a su producción, distribución y circulación.

Este patrón de alternancia general se organiza algunas veces sobre estructuras formales fijas (blues de 12 compases⁸ o canción de 32 compases⁹) o bien, otras más libres en cuanto a las longitudes señaladas (Ej. “Gris” o “El Eco”, Los Santos).

Algunos ejemplos presentagn lo que varios autores denominan “*refrain*” [refrán]¹⁰ para dar cuenta de una parte de la estrofa que se repite formando parte del estribillo. (“Rock del Tom Tom” de Johny Tedesco o “Susana llámame” de Leo Dan). La organización interna de cada una de estas secciones por lo general responde a la estructura periódica de antecedente-consecuente. Una excepción es “El Eco” (Los Santos). La brevedad y monotonía de estas estructuras justificaría la escasa atención que representa la cuestión formal en el modelo analítico de Moore. El autor afirma categóricamente: “Me resisto a acordar su prioridad sobre otros aspectos del sonido percibido”¹¹ y prefiere concentrarse en otros aspectos más relevantes del texto sonoro.¹²

Principales secuencias armónicas

La amplia mayoría de estas obras responde a lo que Moore, en coincidencia con Richard Middleton denomina “*the open/closed principle*”.¹³

En muchos casos del repertorio estudiado se pueden identificar configuraciones armónicas derivadas de otros géneros, en las cuales los cambios se suceden hasta ocupar la longitud precisa, como ocurre con la estructura de blues de 12 compases [I7 / / / | IV7 / I 7/ | V7 IV7 I7 /].¹⁴

Otras veces encontramos canciones basadas en la repetición de secuencias armónicas que podrían constituir un patrón fijo bajo el cual, independientemente de su extensión, quedaría subordinada la organización formal. Tal es el caso de “En mi corazón” de Jackie y Los Ciclones, cuya sección A, está enteramente basada en la

⁸ Barry Kernfeld and Allan F. Moore: “Blues Progression.” *Grove Music Online*. Oxford Music Online (2007). <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41276> (Recuperada el 5 de julio de 2014).

⁹ Charles Hamm: “Popular Music. The Tin Pan Alley Era”. *Grove Music Online*. Oxford Music (2007) http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2259148?q=32bar+AABA&search=quick&source=omo_gmo&pos=4&_start=1#firsthit (Recuperada el 10 de julio de 2014).

¹⁰ Moore: *Rock*, p. 52, entre otros.

¹¹ Moore: *Rock*, p. 52.

¹² Prefiere justificarlo debido a que la alternancia de estructuras armónicas interesaría más a los músicos que a los oyentes, lo cual debilitaría su concentración en la *estésica* sobre la *poiética* del repertorio de rock.

¹³ Moore: *Rock*, p. 58. En coincidencia con Middleton, Richard: *Studying Popular Music* (UK: McGraw-Hill International, 1990), pp. 217 y 238.

¹⁴ Ej: “No seas tan mala” (Johnny Carel) / “El rock de fuego” (Tony Vilar) / “Rock del Tom Tom” (Johny Tedesco) / “Sacate la careta” (Dino Ramos y Palito Ortega) / “Mi único amigo” (Los Teen Agers) / “Lili” (Los Crazy Boys) / “Esta noche” (Las Mosquitas).

secuencia III^{Im} I VI^{Im} VII^o sobre los primeros cuatro compases que luego se traspone diatónicamente un tono descendente (II^{Im} VII^o V7 VI^{Im}) reapareciendo en su configuración inicial seguida de una fórmula cadencial auténtica para completar 16 compases. En esta línea se ubican algunas canciones como “Vivo suplicando” (Johny Tedesco) o “Tu eres mi bombón” (Los Teen Agers) compuestas sobre la secuencia armónica que Rubén López Cano denomina “círculo de Do” (I VI^{Im} IV V7).¹⁵

El resto del repertorio presenta configuraciones armónicas más libres que no exceden la combinación de tres o cuatro acordes pilares de las principales funciones armónicas (Tónica, Subdominante y Dominante). No obstante, algunos ejemplos constatados darían sustento a la insistencia de Moore en pensar la armonía del rock modalmente.¹⁶ Un ejemplo de ello es “Palmeando” (Johnny Carel) enteramente compuesta sobre I II7 y V7 o bien “Océano” (Los Santos) en la cual también hay recurrencia del II7, característica de la armonización del modo Lidio. (TTTSTTS).¹⁷

Organización rítmica

Una de las particularidades más notorias de las obras comprendidas en este corpus es la recurrencia de determinados patrones rítmicos, ejecutados mediante la conjunción batería y bajo o contrabajo. Parecería que las diferentes configuraciones tímbricas y rítmicas producidas entre estos dos instrumentos, justificaría la diferenciación de subgéneros asociados al denominador común “rock”. Todas ellas comparten la familiaridad con el patrón básico de cuatro tiempos por compás, con acentuación en los tiempos débiles (2-4). Aunque independientemente de esta cualidad, presente en todos los casos, se pueden establecer diferenciaciones más sutiles de acuerdo con la siguiente tipología:

1. Foxtrot. Este patrón se toca siempre con swing. Sobre el redoblante, es habitual el uso de *rimshot*. Se utiliza *hi-hat* o *crash cymbal* indistintamente, acentuando siempre el tercer tiempo. Se combina con diversos *fills* para marcar cambios de sección. La línea del bajo que lo completa suele ejecutar la quinta y fundamental del acorde, acentuando el primer y segundo tiempo del compás.

2.

¹⁵ Rubén López Cano: “Más allá de la intertextualidad: tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global.” *Revista Aragonesa de Musicología*; 21/1 (2005). Versión online en www.lopezcano.net (última consulta: 24 de abril de 2010).

¹⁶ Moore: *Rock*, pp. 53-54.

¹⁷ El caso de “Palmeando” (Carel) es significativo ya que el II7 aparece como primer acorde y último acorde del estribillo, enmarcando a la tónica y la dominante (E7 / D / A7 / E7).

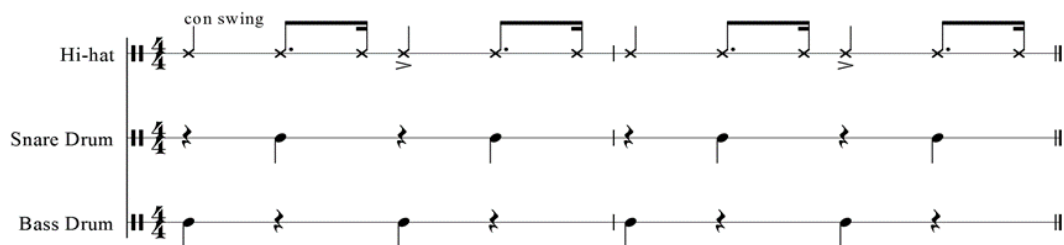


Figura 1

El patrón básico del contrabajo, por lo general los tiempos 1 y 3 en negras con mínimas variaciones sobre la 5ta y la fundamental del acorde, según el siguiente modelo:



Figura 2

3. **Rockabilly (*train beat*).** Es el patrón más recurrente en aquello que las discográficas locales suelen denominar 'rock' a secas. Se caracteriza por imitar el andar de un tren con *paradiddles* sobre el redoblante. El *hi-hat* se abre en el segundo y tercer tiempo. Suele asociarse con el bajo en negras utilizando la técnica denominada '*slap-bass*'¹⁸ aunque esto último no es una característica recurrente en el repertorio local donde predomina el estilo de ejecución característico del foxtrot.



Figura 3

4. **Twist.** Comienza a reemplazar al *rockabilly* a partir de 1960. Se caracteriza por la ausencia total de *swing*, la alternancia de corcheas y negras sobre 2-4

¹⁸ Aylin Shipton: "Slap-bass", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (2007). Última consulta 25 de julio de 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51117>.

en el redoblante y las corcheas de idéntica acentuación en el *hi-hat* semi abierto que también pueden ser ejecutadas sobre el *crash cymbal*.

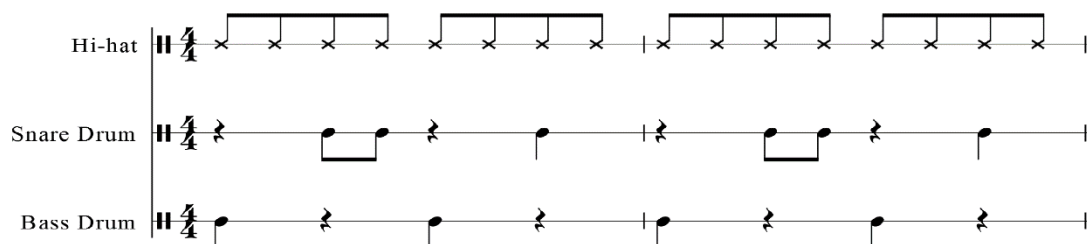


Figura 5

Se asocia a una línea de bajo ‘*walking*’ o de acorde desplegado en negras que puede o no incluir la 7b, más habitual en las obras basadas sobre la estructura de blues de 12 compases.



Figura 6

Estos patrones pueden sufrir alguna modificación en las secciones contrastantes. Tal es el caso del estribillo de “Sácate la careta” (Ortega-Ramos) en el cual se produce una anticipación del 3er tiempo:



Figura 7

La mezcla del patrón rítmico básico del rock con otras configuraciones rítmicas en boga en las pistas de baile de fines de 1950, aparece en temas como “En mi corazón” (Jackie y Los Ciclones) identificado con la denominación “rock calypso”:



Figura 8

La denominación “rock lento” aparentemente queda reservada a las composiciones ejecutadas en un tempo notablemente más lento, en cuatro tiempos con

subdivisión ternaria enfatizada, en la batería, con el empleo de corcheas sobre el *hi-hat* semi-abierto o, en su defecto sobre el *crash cymbal*.

Distinciones funcionalidades de los instrumentos

Según el modelo analítico de Allan F. Moore anteriormente mencionado, la primera capa sonora, identificada por los timbres sin afinación precisa, se asimila al rol de la batería y, aisladamente, algún accesorio de percusión y palmas.

La segunda capa sonora, formada por la frecuencias más bajas, mayoritariamente la ocupa el contrabajo o, en su defecto, el bajo eléctrico.

La tercera capa sonora, es la que Moore identifica con aquello que generalmente se reconoce auditivamente como la melodía principal: "...está formada por las melodías de alta frecuencia, cantada o ejecutada por una variedad de instrumentos".¹⁹ En todos estos fonogramas la voz principal tiene a cargo del desarrollo poético y melódico, aunque casi siempre aparece alguna sección en la cual esta función es delegada a algún instrumento solo durante un período que puede variar entre los 8 y 16 compases. En la amplia mayoría de casos el instrumento a cargo del solo es la guitarra amplificada y, en menor medida, el piano. El saxo cumple esta función de manera excepcional en "Sácate la careta" (Dino Ramos y Palito Ortega) interpretado por Johny Tedesco. Sin embargo, hay algunas rarezas como el trío Los Santos, que se destaca por los solos de Bandurria Tenor (también denominada Laúd Español) a cargo del guitarrista Horacio Santos (Ej: "Detrás del Horizonte") o las composiciones de Leo Dan en las cuales esta función se delega al conjunto de cuerdas (Ej. "Susana llámame") o al acordeón (Ej. "Fanny").

La cuarta capa, también denominada "*harmonic filler*" es la que llena el vacío registral entre la segunda y la tercera proveyendo el desarrollo armónico congruente con el resto del conjunto mediante una variedad de instrumentos.²⁰ En el repertorio estudiado esta función la cumplen predominantemente las guitarras rítmicas o el piano y los conjuntos de cuerdas en menor medida. Si se incluyen los arreglos vocales en este grupo cabe señalar que la amplia mayoría de los ejemplos estudiados presentan una importante participación de voces secundarias, las cuales en muchos casos entonan sílabas sin sentido con una función más rítmica que melódica. ("El rock de fuego" de Tony Vilar, "Palmeando" de Johnny Carel o "Sácate la careta" de la dupla Ortega-Ramos).

¹⁹ Moore: *Rock*, p. 33.

²⁰ Moore: *Rock*, p. 33.

En líneas generales predomina la combinación de primera voz, coros, guitarra amplificada, contrabajo o bajo eléctrico y batería. En segundo lugar se constata la misma formación con el agregado de un piano o, en su defecto, una segunda guitarra amplificada. Otras combinaciones son menos frecuentes.

Emisión y fraseo vocal

Moore identifica cuatro factores que caracterizarían el estilo vocal de los intérpretes de rock: rango y registro, grado de resonancia, afinación y actitud rítmica.²¹

La mayoría de los intérpretes estudiados poseen un registro alto o medio-alto, más cercano a Bill Halley en cuanto al fraseo y la resonancia que a Elvis Presley. Johnny Tedesco es quien podría emparentarse claramente con el estilo vocal de este último. Quizá la voz de Beto Fernán constituye una excepción, aunque toda su obra mantiene cierta singularidad respecto del conjunto. En esta misma línea se ubica el caso de Leo Dan, aunque con un estilo vocal completamente diferente al de Fernan. Los líderes vocales de los conjuntos Los Pick-Ups (Horacio Ascheri) y Los Teen Agers (Pedro Surdo) tampoco están emparentados con los dos modelos mencionados. Ambos están menos preocupados por imitar las inflexiones vocales de dichos referentes, posiblemente por tratarse de un período de transición en el cual la influencia del rock británico se comenzaba a percibir.²²

Las voces femeninas (Alicia Santos Miranda de Los Santos y Cristina Conde de Las Mosquitas) merecen mayor atención. En el primer caso, el referente más notable era The Platters, aunque con los roles invertidos. En el segundo, es mucho más difícil identificar posibles referentes puesto que las intérpretes tempranas de *rockabilly* gozaban de menor índice de popularidad que sus coetáneos masculinos y sólo un estudio pormenorizado de la circulación discográfica internacional a nivel local podría orientar las conjeturas.

“Shape” o la configuración del espacio fonográfico

Moore señala la importancia que adquieren en la música popular grabada aquellos parámetros considerados secundarios por los enfoques teóricos más interesados

²¹ Moore: *Rock*, pp. 44-49.

²² El referente más inmediato en estos grupos podría ser The Shadows (anteriormente conocidos como Cliff Richard and The Shadows) especialmente en el caso de Los Teen Agers. Ej. “The Young Ones” (Cliff Richard and The Shadows, 1962). Disponible en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=tBuiTyIYpA8> / Ej. “Apache” (The Shadows, 1960). Disponible en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=EzgbcyfJgfQ>.

en las relaciones sintácticas del discurso musical.²³ El autor propone un modelo metaforizado en la idea de “*soundbox*”, con el fin de conceptualizar el espacio textural que reside en las grabaciones. La localización y apariencia de las fuentes sonoras son aspectos clave en la conformación de dicho espacio, el cual es descripto a partir de cuatro dimensiones: temporalidad, lateralidad del campo estéreo, proximidad percibida y características de las fuentes sonoras.²⁴ Una gran parte del repertorio aquí estudiado corresponde a grabaciones pre-estereofónicas, lo cual dificulta la ubicación de las fuentes en dicho espacio imaginario. No obstante, se pueden percibir diferencias en función del rango dinámico o las sonoridades comprendidas a nivel general, así como la percepción de proximidad coadyuvada mediante la utilización de cámaras de reverberación.

A modo de cierre

El estudio del corpus seleccionado permite afirmar que la denominación “rock” responde principalmente a la utilización de un patrón rítmico característico, asociado al set de percusión y la relación que se establece entre éste y una escasa variedad de modelos ejecutados por el contrabajo. No obstante la aparente simpleza de tal conjunción rítmica, las variaciones tímbricas comprendidas por los diferentes modos de ejecución (utilización de escobillas o baquetas, combinación de *snare shot* y *rim shot*, alternancia entre *hi-hat* y *crash cymbal*, etc.) resultan sumamente relevantes. Si además consideramos la utilización de guitarras amplificadas y sus diversos grados de distorsión como una característica sobresaliente, ello abona mi hipótesis acerca de la importancia estructural del parámetro tímbrico como marca distintiva del género denominado “rock” de manera extensiva.

Desde el punto de vista formal, rítmico y armónico, la mayoría de los ejemplos estudiados están en sintonía con otros éxitos discográficos del ámbito internacional contemporáneo. Los músicos argentinos enrolados en esta línea de trabajo, comenzaron imitando los estilos compositivos extranjeros del momento, sentando las bases de una modalidad de aprendizaje y asimilación de las convenciones del género, práctica continuada por las siguientes generaciones de músicos de rock en la Argentina. Todos

²³ Moore: *Song Means*, pp. 29-38.

²⁴ La primera de ellas se refiere a la permanencia y/o cambio de la localización de las fuentes sonoras, la segunda a su ubicación respecto del eje central, la tercera a la percepción de proximidad o distancia en estrecha relación con el tipo de eco y reverberación (Traducción personal de Moore: *Song Means*, p. 31).

ellos, contribuyeron a la paulatina consolidación poéticas sonoras cada vez más o menos autónomas - según el caso - constatables con el correr de los años.

Lisa Di Cione es Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en la misma Facultad. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', desde 2012 hasta la fecha. Interesada en el desarrollo de las técnicas y tecnologías asociadas a la industria discográfica en la Argentina y la construcción de poéticas sonoras. Docente de Teoría y Medios de la Comunicación (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), Prácticas Culturales (Universidad Nacional "Dr. Arturo Jauretche") e Historia de la Música Popular (Instituto Superior de Música Popular, Sindicato Argentino de Músicos). Integra los proyectos en curso "Música Popular en la Argentina. Análisis en el folklore, rock y tango" (Ministerio de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de La Plata) y "El análisis musical en los estudios de Música Popular. Relevamiento y clasificación de las metodologías planteadas en escritos de la especialidad desde 1980 hasta 2010" (Universidad de Buenos Aires, Ciencia y Técnica).

La música en su interacción con otros campos artísticos

**La función poética del material sonoro en la danza contemporánea.
Abordaje metodológico para el análisis de la música en espectáculos
coreográficos de Buenos Aires en la actualidad. Caso *Río conmigo* de
Diego Franco (CNDC)**

Mariana Signorelli
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

El presente trabajo surge como una inquietud transdisciplinar/pedagógica de un equipo de docentes de los profesorados de danza clásica y contemporánea, tango y folklore del ISFA *Nelly Ramicone*, de CABA. El mismo, se propone bosquejar una metodología para analizar el modo en que la música se inserta –como recurso poético– en la danza contemporánea. Pretende, en particular, describir e interpretar los vínculos de este fenómeno en obras de danza contemporánea recientemente presentados en la cartelera de Buenos Aires. En este caso, se aplicará en la obra *Río Conmigo*, de Diego Franco, por la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, 2013.

Palabras clave: música, coreografía, imágenes, tiempo, metodología.

The Poetic Function of Sound Material in Contemporary Dance. Methodological Approach to the Music Analysis in Choreographic Shows of Buenos Aires Today. The Case *Río conmigo* of Diego Franco (CNDC).

Abstract

The present work arises as a worry transdisciplinar/pedagogic from an equipment of teachers of the Institutes educational formation of classic and contemporary dance, tango and folklore, *ISFA Nelly Ramicone*, from CABA. The same one, proposes to sketch a methodology to analyze the way in which the music is inserted - as poetical resource - in the contemporary dance. It tries to describe and to interpret, especially, the links of this phenomenon in works of contemporary dance recently presented in the billboard of Buenos Aires. In this case, will be applied in the work by *Río Conmigo*, of Diego Franco, by the National Company of Contemporary Dance, 2013.

Keywords: music, choreography, images, time, methodology.

Introducción

El presente trabajo surge como una inquietud transdisciplinar/pedagógica de un equipo de docentes de los profesorados de danza clásica y contemporánea, tango y folklore del ISFA *Nelly Ramicone*, de CABA. El mismo, se propone bosquejar una metodología para analizar el modo en que la música se inserta –como recurso poético– en la danza contemporánea. Pretende, en particular, describir e interpretar los vínculos de este fenómeno en obras de danza contemporánea recientemente presentados en la cartelera de Buenos Aires.

Si bien el vínculo con la música pertenece a la historia de la danza (o de la música) desde sus orígenes, la inserción de aquella en ésta en términos de función poética presenta a partir del siglo XX aristas singulares que es preciso reconocer y analizar en aras de alcanzar una comprensión cabal de las creaciones actuales en el marco de la danza contemporánea.

En el modelo tradicional la música confinaba su función a mero acompañamiento de la danza, al punto que incluso su composición estaba supeditada a directivas coreográficas. Tal es el caso del coreógrafo ruso Marius Petipa y su relación con Piotr Tchaikovsky en las composiciones de *Cascanueces*, *La bella durmiente* o *Lago de los cisnes*, en las cuales Petipa intervenía en la cantidad de compases, intensidades, densidades instrumentales, calidades tímbricas, etc. en función del sentido espectacular que quería darle a sus ballets.

Frente a este modelo Vaslav Nijinsky toma otra perspectiva muy diferente respecto a la música de Igor Stravinsky, especialmente en la *Consagración de la Primavera*, donde música y danza entablan diálogo a partir de uno de los elementos sonoros: el ritmo. En este caso, la danza se supedita a los mandatos sonoros, y tanto el coreógrafo como los bailarines debieron aprender la técnica “Rítmica” de Émile-Jacques Dalcroze para poder bailar, ya que las características sonoras planteadas por el compositor (polirritmias, melodías y armonías disonantes, orquestación con efectos tímbricos y percusivos, entre otras) producían desorientación, inestabilidad y dificultad para coordinar los movimientos con dicha música.¹

Este proceso de diálogo disciplinar artístico se profundiza paulatinamente a lo largo del siglo XX, al punto que hacia la década del 50, coreógrafos como George Balanchine y Merce Cunningham llegan a independizar ambos lenguajes aunque permanecen juntos. El

¹ Marie Laude Bachmann: *La rítmica de Jacques Dalcroze* (Madrid: Ediciones Pirámide, 1998).

resultado: ni la danza supedita a la música ni la música a la danza. “La estructura de todas mis danzas está en el tiempo”, afirma Cunningham.²

Intenciones metodológicas que se han rastreado y aportan a la cuestión

La relación entre música y danza ha sido pensada desde los inicios del estudio académico de la danza por muchos de los mismos partícipes. En el siglo XX, Rudolf Laban³ desarrolla un estudio sobre el movimiento que denomina Danza educativa moderna (o Danza creativa), donde defiende el movimiento como un arte fundamental por el que se educa la integridad del ser como unidad sensitiva, emocional e intelectual. El bailarín crea sus propios ritmos, ejercitando el soporte sonoro que su propio cuerpo construye, entrando o saliendo del esquema musical según su deseo e inspiración (ritmo interno y ritmo externo), despertar la música interior del movimiento, para educar el sentido musical y las posibilidades rítmicas del cuerpo: duración, velocidad y ritmo.

La coreógrafa Doris Humphrey⁴ deja testimonio de su concepción acerca del movimiento y la vinculación con lo sonoro: el movimiento es un pasaje entre dos puntos de equilibrio, uno representado por la verticalidad del cuerpo en estado de inercia y el otro, por la horizontalidad del cuerpo en la tierra después de la caída. Su teoría, basada en el binomio "caída y recuperación", son metáfora de muerte-vida y resurrección, conceptos enmarcados por el ritmo respiratorio (inspirar-exhalar), su dinámica y sus variaciones.

Desde esta misma perspectiva orientada a la creación coreográfica, se encuentran las conversaciones de Cunningham con la periodista Jacqueline Lesschaeve⁵ donde las referencias a la vinculación entre música y danza son recurrentes, sus concepciones acerca de la musicalidad del bailarín se derivan de trabajos coreográficos experimentales frecuentes con John Cage, los que impulsaron en la danza conceptos devenidos de la composición musical: el azar, la indeterminación y el cuestionamiento de la función de la música como mero acompañamiento o soporte para la danza. Música y danza se interpelan, se cuestionan, se disocian, se complementan: “el movimiento tiene su propio sentido”.

² Merce Cunningham y Jaqueline Lesschaeve: *El bailarín y la danza* (Barcelona: Global Rhythm Press, 2008).

³ Rudolf Laban: *El dominio del movimiento* (Madrid: Fundamentos, 1987).

⁴ Doris Humphrey: *El arte de crear danzas* (Buenos Aires: Eudeba, 1965).

⁵ Cunningham y Lesschaeve: *El bailarín*.

Una mirada filosófica respecto a la noción de “tiempo” en la danza contemporánea, la propone Geisha Fontaine,⁶ que permite abordar las temporalidades y la experiencia del tiempo en varios coreógrafos contemporáneos desde 1950. Su aproximación nos acerca a su vez reflexiones sobre las relaciones entre el tiempo en tanto ritmo musical y en tanto sustento creativo coreográfico.

En último lugar, hay antecedentes que abordan lo pedagógico musical-corporal. En tal sentido, hallamos el aporte de Émile Dalcroze, algunos manuales o recopilaciones de música para la danza como el de Carmelo Pueyo Benedicto,⁷ y reflexiones cuantiosas acerca de la problemática que incumbe a los bailarines respecto del lenguaje musical. En esta última corriente, se halla un trabajo reciente del Centre National de la danse,⁸ en el que se discute entre otras cuestiones cómo debe ser la formación musical de un bailarín. Finalmente, en el contexto nacional, un equipo de investigación radicado en el Instituto Universitario Nacional del Arte, coordinado por la Dra Perla Zayas de Lima,⁹ entre 2007 y 2008, presenta inquietudes cercanas a las del presente trabajo, aunque centra su mirada exclusivamente en las concepciones de ritmo en la danza, las problemáticas que involucran a coreógrafos y bailarines a la hora de la sincronía entre movimiento-música, la acentuación o el ritmo interno del movimiento y la internalización por parte de los bailarines de la métrica musical.

Por su parte, Juan Bernardo Pineda Pérez¹⁰ propone un análisis sobre la danza y la música en la danza, tomando como modelo el libro de Chion sobre la música en el cine. El autor invita a preguntarse quién somete a quién en dicha relación, y cuál posee mayor jerarquía. Tras lo cual propone algunas operaciones o conceptos de vinculación: búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración, duración. Para este autor, la danza, en tanto espectáculo audiovisual, es un evento conducido por una doble temporalización, la de la danza y la de la música.

⁶ Geisha Fontaine: *Las danzas del tiempo* (Buenos Aires: Ediciones del C.C. de la Cooperación, 2012).

⁷ Carmelo Pueyo Benedicto: *Música en danza* (Madrid: Prames, 2011).

⁸ A.A.V.V.: “La formation musicale des danseurs” en *Cahiers de la pédagogie* (París: Centre national de la danse. Département du développement de la culture chorégraphique, 2000).

⁹ Perla Zayas de Lima: “Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza” en *Telón de fondo*, revista de teoría y crítica teatral, 9. (Extraído el 06 de noviembre de 2013, <http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero9/articulo/196/introduccion-a-la-problematika-del-ritmo-en-el-arte-de-la-danza.html>, 2009).

¹⁰ Juan Bernardo Pineda Pérez: “Música y sonido en la danza contemporánea occidental del siglo XX”, en *Revista Música Oral del Sur*, 10 (Centro de Documentación musical, Junta de Andalucía, España, 2013), pp. 218-225.

Incipiente propuesta metodológica

En la búsqueda de armar una metodología para analizar los vínculos de estos lenguajes en la danza contemporánea, y cómo el material musical adquiere en la actualidad otro espacio poético, se han comenzado a delinear algunos ítems que permitirán estudiar de qué modo se incorpora la música en la danza. Estos son:

- 1) correlato o disociación de los cuerpos respecto del tiempo y ritmo musical;
- 2) el modo en el que la música sugiere gestualidades y el grado en que dicha sugerencia es adoptada por los cuerpos;
- 3) si la pieza musical ha sido creada ad hoc para la obra o si ella ha sido compuesta de manera independiente y luego incorporada, y en el primero de los casos cómo es el vínculo entre la intención del músico y la intención del coreógrafo, es decir, si el propósito del coreógrafo supedita o determina el papel del músico;
- 4) la función de los elementos musicales fundamentales, a saber: dinámica, ritmo, intensidad, timbre, melodía y armonía, textura y con ello
- 5) la función del silencio, el espacio que ocupa en la obra y con qué intención;
- 6) la función de aquellos recursos poéticos que en particular a partir de las estéticas del siglo XX adquieren un carácter preponderante en las composiciones coreográficas: el azar, la improvisación, la indeterminación, el uso de efectos tímbricos, tonalidad/atonalidad, música de producción electrónica, la intertextualidad o música de citas;¹¹
- 7) el uso del cuerpo per se como elemento de composición sonora;
- 8) la selección de géneros musicales que contiene una obra;
- 9) el anclaje histórico, antecedentes de la obra y el autor, así como las influencias que lo constituyen;
- 10) grados de correspondencia (transparencia) o divergencia (opacidad) entre las imágenes musicales, textuales (trama argumental) y de danza.

Asimismo, la investigación aborda el fenómeno coreográfico estudiado en su contexto histórico-social.

¹¹ Otto Karolyi: *Introducción a la música del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

Sondeo de aplicación de la propuesta metodológica en la obra *Río Conmigo*, de Diego Franco, Compañía Nacional de Danza Contemporánea, 2013.

La Compañía Nacional de Danza Contemporánea, tiene una historia incipiente. Comenzó cuando un grupo de bailarines fue desvinculado del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín por reclamo de derechos laborales luego de compartir diez años de experiencia artística. Ellos deciden continuar su camino formando un grupo de danza independiente (“Nuevos Rumbos”) con el objetivo de experimentar y difundir a la sociedad argentina este lenguaje artístico a partir de un trabajo colectivo, democrático, creativo y con una conducción colegiada, que aún conservan. Valorando esta propuesta y la trayectoria de tales artistas, la Secretaría de Cultura de la Nación, contrata a estos seis bailarines que inicialmente integran la “Compañía de danza contemporánea Cultura-Nación”: Victoria Hidalgo, Bettina Quintá, Wanda Ramírez, Ernesto Chacón Oribe, Pablo Fermani y Jack Syzard. Así en febrero del 2009 se realiza la primera función en el Centro Nacional de la Música y la Danza (México 564, CABA) a sala llena dando comienzo a la historia de la compañía. Esa será la actual sede, el lugar de ensayos y de funciones gratuitas. Además la compañía realiza giras, talleres o clases magistrales por todo el país y este año se presentaron exitosamente en un festival de danza en San Paulo, Brasil.



Figura 1. Compañía Nacional de Danza Contemporánea, 2013.

Actualmente son veinte integrantes bailarines, a los que se suman técnicos, maestros y el plantel administrativo los que son contratados por el actual Ministerio de Cultura de la Nación (desde 2014, antes Secretaría), cuya ministra es Teresa Parodi. A su vez, el año pasado han decidido tener una directora artística, la bailarina y coreógrafa cordobesa

Cristina Gómez Comini.¹² Las decisiones tanto artísticas como administrativas son tomadas colectivamente por consenso. Se vota democráticamente año a año los proyectos que los propios integrantes desean realizar como coreógrafos, se definen los maestros que se contratarán para guiarlos técnicamente, se acuerdan los coreógrafos que serán llamados para que monten sus creaciones. Así, en el marco de la autogestión y con un origen y funcionamiento democrático esta compañía lleva ya cuatro años.

Diego Franco, es bailarín integrante de la compañía desde el 2010, cuando los originarios integrantes decidieron sumar gente que pudiera aportar un crecimiento artístico al grupo. Oriundo de San Francisco, Córdoba, formado como maestro de danzas folklóricas y habiendo transitado una notable experiencia en el Ballet Folklórico Nacional, se inclinó luego de un tiempo hacia el lenguaje contemporáneo, perfeccionándose en Buenos Aires y Nueva York.



Figura 2. Diego Franco dirigiendo el ensayo de *Río Conmigo*.



Figura 3. Folleto de la obra

La obra que él propone trabajar como coreógrafo en la compañía se llama *Río Conmigo* que se estrenó en agosto de 2013.¹³ El proceso creativo de Diego Franco en esta

¹² A fines de 2014 la directora Cristina Gómez Comini ha presentado su renuncia y desvinculación de la compañía.

¹³ La obra luego se presentó nuevamente en el Centro Nacional de la Música y la danza los días 14, 20, 21, 27 y 28 de noviembre de 2013, en el CIUDANZA 2014 los días 13 y 14 de marzo y participó del Foro Internacional de la danza en San Paulo (Brasil), junto con la obra *Sansón*, de Diana Szeinblum y *Monte, tierra cautiva*, de Ramiro Soñez.

obra presenta desde su gestación lo lúdico. Diego juega con el cuerpo de sus compañeros, con los movimientos, con la danza en tanto género, juega con el espacio, con el tiempo y con la música. El título que ya sugiere lo lúdico, y a su vez lo ambivalente: **Río** de reír (en un momento de la obra los bailarines ríen a carcajadas burlonas), y **río** como un constante fluir de un río, que es también lo que la obra transmite. Un fluir, un devenir de eventos que se van enlazando. Eventos dramáticos, alegres, cómplices, sutiles, graciosos, melancólicos... Reír o no reír, estar dentro o fuera del juego, bailar o no bailar, conmigo o con los otros. La relación de “uno y los otros” es otra constante. Construir con el otro o quedarse solo, casi como un “estilo dardagniano”, el coreógrafo cuenta:

“Estas son mis andanzas, todo lo que traigo y a su vez, lo que traen mis compañeros. Yo sabía lo que quería de cada uno de ellos, donde quería llevarlos. Los había observado y conocía su bagaje, lo que podían dar. No sabía de qué se iba a tratar la obra, solo que iba a ser un despojo de algo de sí mismos y a su vez un crecimiento. Quería una composición orgánica, en un ámbito divertido como un rompecabezas.”

Diego nos deja ingresar en su mundo, en su juego: un rompecabezas complejo de algunas piezas ordenadas musicalmente generando climas diversos y ondulantes. “Vos elegís cómo te pueden armar”. Respecto a las músicas utilizadas en la obra, ¿cómo hace el coreógrafo para construir un todo orgánico con Vivaldi, Schubert, La Mona Jiménez, Francisco Canaro, Pimpinela, Los cantores del alba y Strauss? “Para mí la música es muy importante, porque iba a mechar todo el trabajo. Fui probando muchas cosas. Necesitaba que la música me sostenga y me dé el entorno que la imagen coreográfica no podía sostener”, señala Diego. La música serviría como estructura. En el transcurso de la charla menciona varias veces su preocupación por la “estructura”, en todo caso su preocupación es la unidad de la obra, cómo unir esas piezas de rompecabezas, momentos diferentes por los cuales quería ir transitando. “La música me va a aportar la dramaturgia”. Y así como sus compañeros bailarines habían sido observados por él, los “compañeros musicales” elegidos eran parte de su mundo interno, de su *background* sonoro que aparecerá deliberadamente: “necesitaba el colorido de lo latinoamericano entremezclado con lo gris europeo”, “Latinoamérica son los colores primarios y Europa lo gris. Necesitaba que la música tenga esa variedad”. “Probé varias músicas y después quedaron éstas. Necesitaba música que sirviera como para limpiar al público, como bañarlo para que empiece otra cosa”. La unidad o estructura de la obra va a estar justamente dada por esa ‘amalgama musical’.

A continuación se detalla el listado de las obras musicales utilizadas por orden de aparición que se alternan por momentos sin sonido y momentos sonoros realizados por bailarines:

- 1- Pieza de jazz, Pablo Satek
- 2- *El amor no se puede olvidar*, Pimpinela
- 3- *Al irme a dormir*, tercera de las *Cuatro últimas canciones, para voz y piano*, Richard Strauss.
- 4- *Poema*, por Francisco Canaro.
- 5- *Serenata para una flor*, por los Cantores del Alba.
- 6- *Invierno*, Antonio Vivaldi.
- 7- *Solo contigo*, La Mona Jiménez.
- 8- *Impromptu op.90 N° 1*, Robert Schubert.
- 9- Otra obra de jazz de Pablo Satek.

La obra comienza cuando los bailarines van ingresando desde afuera al cuadrado delimitado como escenario (a nivel del público). Entran en silencio, y a su ritmo, van componiendo una danza con series previamente marcadas, van bailando sin el elemento sonoro, solo el ritmo interno, la respiración. Dichas series de movimiento son realizadas en dúos, cuerpos que se ponen en contacto y se enlazan con fluidez, van alternando la serie prescrita, a veces la comienzan dos y la cortan, luego otros dos y la realizan completa, otros a veces sucesivamente o a veces simultáneamente comenzando a diferente tiempo. Esto sugiere musicalmente una polirritmia o un contrapunto atonal. Continúa de este modo hasta que todos los participantes ingresaron al escenario, todos los que querían jugar, como transmitió Diego: “cuando propuse el proyecto el que quería se sumaba, pero el que dijo que no, después no podía arrepentirse y agregarse, lo mismo el que en medio se quiso bajar, luego no podía volver”. El coreógrafo sugiere que las reglas estaban algo claras, “algo” porque había ideas, búsquedas, intenciones, pero no una coreografía (o partitura) prescrita. Hay mucha improvisación. Sus marcas coreográficas han sido dirigidas más hacia la búsqueda de sensaciones a transmitir al público, la mirada entre ellos, que hacia el paso, la pose o el movimiento en sí.¹⁴

¹⁴ Esto pudo observarse en un ensayo de la obra al que pude presenciar el día 8 de abril de 2014.

Igualmente como fueron ingresando los bailarines, hace su ingreso el material sonoro, gran protagonista de la obra. La música que suena con una gran impronta jazzística y recurrente, casi minimalista, es de Pablo Satek.¹⁵ Han quedado solo dos bailarinas. Una se mueve, la otra está quieta mirando. Cada una en una esquina opuesta. La que se mueve realiza movimientos fragmentados, articulando su cuerpo, marcando ángulos. Música y danza no concuerdan. Mientras la música fluye, suena y “baila”, la danza se fragmenta y los movimientos son cortantes y quebrados.

La música se suspende e ingresan los demás. Se mueven corriendo en masa observando a una y a otra cuando ejecutan movimientos, por lo general en el suelo. Hasta que finalmente eligen a una de ellas, la toman, la levantan, la acomodan y gritan: SOLO! UNO! Y comienzan a hacer dúos de palmas en contratiempo en compás de 6/8 con ritmo sincopado. Gritan, aplauden y rodean por detrás como alentando una especie de duelo o riña danzada entre dos de ellos hasta que una cae. Aquí en este fragmento los bailarines se han convertido en músicos construyendo el soporte sonoro-rítmico en el cual se apoya la danza que realizan.



Figura 4. Diego Franco dando indicaciones coreográficas.



Figura 5. Bailarines devenidos en músicos: palmas en contratiempo.

¹⁵ El coreógrafo no pudo recordar exactamente el nombre de la obra en cuestión.

La que quedó quieta (casi como observadora omnisciente) en toda esta sección es la que luego inicia la siguiente. Toma a la compañera que se quedó en una pose incómoda, la levanta, la sostiene y finalmente la acomoda como en sus brazos como meciéndola, mientras los otros (los que habían alentado la riña) miran quietos.

Nuevamente el material sonoro irrumpe y los bailarines caen al piso y se arrastran alineándose detrás de la que encabeza la fila con la compañera en brazos.



Figuras 6 y 7. Bailarines alineados al comenzar *El amor no se puede olvidar*, Pimpinela.

Aquí música y movimientos coinciden en varios aspectos: cuando canta la voz femenina salen a “cantar” mujeres y viceversa, en los dúos sucede que salen ambos; en los comienzos vocales los bailarines también comienzan a moverse se arrastran lateralmente (izquierda-derecha) o verticalmente (adelante-atrás), alzan las cabezas y simulan cantar; y cuando se agudiza el registro del canto femenino, las bailarinas llegan a pararse. ¿Cómo evitar la contradicción entre una imagen *kistch* que genera la música de Pimpinela en su canción *El amor no se puede olvidar*, teñida de un humor mientras los bailarines corporalmente simulan ser paráliticos (arrastran sus piernas como si no les respondieran) y hacen *playback* de la canción? El resultado es una provocación musical y corporal a partir de una ruptura estética. Una sacudida al espectador que se indigna, se ríe, sufre, juega.

¿Cómo seguir luego de semejante imagen? Diego Franco explicita que “precisaba bañar al espectador”, y con eso nos dice algo así como “limpiarlo”. Para eso elige a Richard Strauss con el aria para soprano *Al irme a dormir*,¹⁶ la tercera del ciclo de las *Cuatro Últimas canciones* (1948). Entonces la música y la luz bailan. Después de un minuto aproximadamente ingresan tres bailarinas y van realizando series de movimiento a distintas

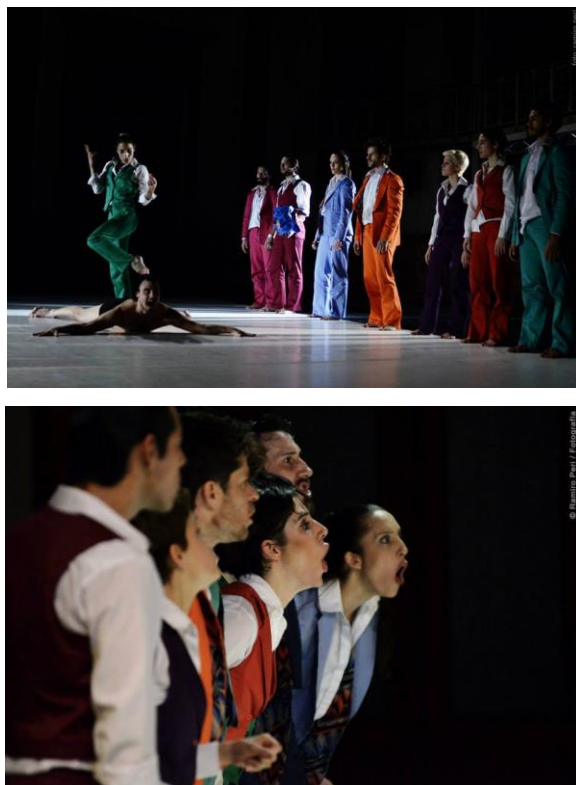
¹⁶ *Beim schlafengehen, Four last song*, con textos de Hermann Hesse. Versión por Jessye Norman (soprano).

velocidades con equilibrios que van comenzando en canon y que enlazan caminando y luego corriendo. Posteriormente se agregan otros tres bailarines. La música y la danza están superpuestos pero no dialogan ni acuerdan elementos rítmicos ni melódicos. Concluye la música y tres quedan parados y otros tres sentados. Se oyen gritos: Ey! Ey! E ingresan una bailarina y un bailarín ejecutando castañuelas. Se enfrentan, como toreándose, desafiándose. Cada uno de ellos toma a su mando a uno de los tríos y los manipula con su “toque”. A veces simultáneamente y otras veces por separado tanto música como danza. Otra imagen intensa se genera: titiritero-musical y títere-bailarín, la manipulación del músico sobre el cuerpo del que baila. Esto puede leerse como metáfora y crítica a la tradicional (o clásica) postura donde el bailarín debía regirse bajo los parámetros musicales estrictamente y ajustar sus movimientos y lograrlos encajar técnicamente dentro de esos límites sonoros. El sonido de las castañuelas supedita al movimiento (así se ve), aunque según lo comentado por el coreógrafo, fue al revés: “por medio del movimiento, surgieron los toques”.

Todo deviene en quietud y silencio cuando ingresa un bailarín caminando. Lo observan, lo rodean, lo despojan de su vestimenta casi por completo, lo mueven, lo acomodan, lo pisan y hasta hacen el gesto de apagarle el cigarrillo en su boca. Lo dejan solo. Es esta la parte más cruel, dramática y melancólica de la obra y solo podía ser acompañada por un tango, *Poema* por Francisco Canaro.¹⁷ ¿Y si uno solo quiere ser amado? Estar con otro y sentir esa compañía. Estar solo o quedarse solo puede ser muy cruel: la soledad, la melancolía, quedarse solo, despojado, desnudo. Porque la obra en definitiva también nos habla del amor o del desamor. Dentro del “todo y uno”, de lo complejo, cruel y divertido del ser humano está el amor. Este momento intenso, podría considerarse el clímax de la obra: baila el tango solo y desde afuera sus “despojadores”, luego de haberlo prácticamente desnudado y dejado desamparado, le gritan “No!” casi macabramente, y ese “no” no es un simple monosílabo, sino que es un límite y es sonido: “le gritamos NO si se mueve”, “si está quieto, está bien”, cuenta el coreógrafo. Pero esto es una paradoja, no moverse es la cuestión. ¿No a la danza? ¿No bailar? Aquí la música o el sonido aporta un sentido dramático, también de ruptura y de conflicto que finaliza cuando

¹⁷ Letra de Eduardo Bianco y música de Mario Melfi, de 1925.

él mismo dice No! Como un Basta! y los demás caen y se arrastran por el piso (como gusanos?).



Figuras 8 y 9. Momento de despojo y gritos “No!” Todos vs uno.

Esa nueva caída da comienzo a otra sección musical, ahora folklórica: Los cantores del alba, con *Serenata para una flor*.¹⁸ Los bailarines en el piso rodean al que se levantó girando en círculo, en sentido contrario a las agujas del reloj. ¿Metáfora del pasado? ¿Del pasado del mismo coreógrafo, anteriormente bailarín del Ballet Folklórico Nacional? Muy posiblemente, ya que él ha manifestado que nada es casual en la obra. Tampoco hay concordancia entre la música y la danza, ni rítmica ni melódica. Posteriormente el que estaba en el centro (casi desnudo) va yéndose hacia atrás y los demás siguen girando hasta que luego se van caminando hacia el mismo lado. La luz se apaga completamente.

¹⁸ Compuesta por Javier Pantaleón en 1968.



Figura 10. Momento folklórico: Los cantores del alba.

En silencio ingresa un grupo caminando en fila, van y vienen, de frente y de espalda. Se alinean en el medio del escenario donde solo hay un haz de luz y comienza el *Invierno* de Vivaldi. Los bailarines irrumpen gritando como enojados, no se entiende lo que dicen (¿protestan?), la música se detiene, se quitan los sacos. Continúa la música. Interrumpen gritando otra vez, dan vuelta sus sacos y vuelven a ponérselos. Música y movimiento acuerdan y comienza una carrera de postas. Agotadora físicamente en esta carrera la dinámica de las cuerdas es asumida corporalmente. Los bailarines no paran de correr al unísono y frente al público. De pronto hay un detenimiento musical y corporal prolongado y se quedan con la boca abierta más de un minuto. Con un grito contenido, un casi eterno stop de movimiento y sonido, hasta que se retoma la carrera. Hay giros (una bailarina realiza *fouettés* en el centro) y vuelven al lugar del centro donde comenzaron la carrera y todos dan vuelta nuevamente el saco.



Figuras 11 y 12. Momento Vivaldi.

Quedan bailando en silencio hasta que comienza un nuevo juego: escapar del cuadrado blanco. La regla de juego era: no permanecer en ese cuadrado cuando suenen las palabras “solo contigo” (de la canción homónima de la *Mona Jiménez*). Entonces el material sonoro dirige, impulsa, comienza el juego. Un juego de escapes y huidas. Y el que se queda atrapado en el cuadrado, el que no logra huir porque no terminó la serie de danza se vuelve objeto, “cuerpo-objeto”, ya que los que quedan ahí son burlados por los otros que lograron fugarse a tiempo. Burlados con risas mordaces e intensas que aparecen no solo como risas sarcásticas, sino como presencias sonoras del mismo bailarín devenido otra vez en “hacedor sonoro”. La risa aparece en un momento muy dramático de la obra, es una “alegría contradictoria”, señala Diego. Porque mientras esas risas se hacen presente suena Schubert, el *Impromptu op 90 número 1*. Otra vez no hay danza, solo quietud y música.



Figura 13. Momento Schubert-risas.



Figura 14. Saludo final.

En silencio ingresan al cuadrado escénico caminando los bailarines. Hay un juego de uno-otros lo cual se observa coreográficamente como recurrencia en la obra. El que baila y los que miran, juzgan, burlan, critican, niegan, manipulan, limitan. Todos van moldeando y moldeándose. Uno con todos, dúos, tríos, y la música otra vez de Satek como al comienzo. Sin concordancia entre danza y música. Una bailarina va quitando el saco uno a uno a los demás y los acompaña a salir del juego, del escenario y así concluye.

Algunas reflexiones para cierre provisorio

La preocupación hacia el público es constante en su proceso creador. Le preocupa cómo estimularlo, como “ponerlo en jaque”, que la obra guste o no, pero que haya una

diferencia entre ver y mirar. Diego Franco pretende un público activo, “no un simple mirador”, un público atento, crítico, que conecte con su juego. Y ahí la música hace su aporte: ¿cómo no sorprenderse de escuchar un dinámico e inercial Vivaldi cuando corren una carrera contra sí mismos los bailarines, tomando postas y tan agotador físicamente? ¿Cómo evitar la contradicción repleta de humor negro que genera la música de Pimpinela en su canción *El amor no se puede olvidar* mientras los bailarines corporalmente paráliticos (arrastran sus piernas como si no les respondieran) hacen la mímica de la canción? Y ¿qué le pasa al público cuando la danza es un solo musical? ¿la no-danza? ¿La música baila? Hay por momentos un silencio musical pero no “silencio de movimiento”. Los bailarines bailan su ritmo, su tiempo y el de los otros. Grupos, dúos, solistas, interrelación, masa corporal, diálogos de movimientos y música. A veces ese diálogo es concordante y a veces no. Es decir, a veces la música y las series de danza marchan acoplándose, como se ha señalado en el caso de la de Pimpinela, donde los bailarines comienzan (o salen) en los acentos. En otros como en el *Invierno* de Vivaldi, los bailarines ya tenían las “series de pasos” y no siempre caían en los acentos o tiempos o en los fraseos musicales, se danza por un lado y la música suena por el otro. Una discordancia inercial superpuesta.

Estas son imágenes que circulan en la obra, imágenes que sugieren, que muestran y a su vez ocultan. Imágenes que están presentes y otras que se insinúan. La danza crea estas múltiples imágenes y la música colabora en eso. Considerando el término *imagen* de modo amplio tal como lo sugiere Louis Marin,¹⁹ es decir imagen entendida como representación. Para este autor las obras de arte son plausibles de considerarse imagen, en tanto que todo arte es representación, ya muestra algo del objeto que no está –presencia en ausencia- (en su dimensión transitiva) y a su vez presenta materialmente en la imagen (dimensión reflexiva).²⁰

¹⁹ Louis Marin: *Des pouvoirs de l'image. Gloses* (París: Editions du Seuil, 1993).

²⁰ Nociones trabajadas en otros trabajos anteriores de mi autoría: “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”. Ponencia conjunta con Lic. Silvia Lobato para *Segundo congreso internacional 'Artes en cruce'*, UBA, octubre 2010. “El poder de las ‘imágenes musicales’”. Ponencia para *XI Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, artes, ciencias sociales y educación*, Universidad de Chile, enero 2011. Publicación online: <http://telondefondo.org/numeros-antiores/numero17/articulo/467/campo-ciudad-enigma-politica-y-verdad-de-puestas-en-escena-del-ballet-estancia-de-alberto-ginastera.html>. “Imágenes gauchescas, malambos neoclásicos. Análisis indiciario del ballet *Estancia*: Un rompecabezas hermenéutico”. Ponencia para las XVI Jornadas de investigación en artes, Universidad Nacional de Córdoba, noviembre 2012.

La función de la música en *Río Conmigo* y otras propuestas de danza contemporánea pueden considerarse poética porque sugiere, metaforiza, representa, juega, provoca, transmite imágenes. Uno de los temas representados que circulan en la obra es: la manipulación, la manipulación de lo sonoro, el cuerpo devenido en objeto de manipulación. Manipulación como mirada, como negación, como burla. Y quizás unida a esa imagen otra de las imágenes es el juego de los vínculos, jugar conmigo, todos contra uno, uno contra todos. Finalmente, una idea de devenir, de algo cíclico, un final que sugiere un recomenzar. Como si nunca cerrara.

En la revista de danza *Revol*,²¹ María José Rubín, manifiesta:

“*Río conmigo* presenta un escenario de **batallas encarnizadas** combinado con situaciones cercanas a una comedia musical (de humor más bien negro) con, entre otras, clásicas melodías de **Strauss** junto a un ‘*hitazo*’ del popular dúo **Pimpinela**, y un invierno de **Vivaldi** intervenido. Enérgica, vívida, esta obra, de personajes ora crueles, ora sometidos, apela fuertemente al estado de ánimo de los espectadores, llevándolos sin que lo noten **de la risa a la congoja**”.

Una clave para comprender este fenómeno es la noción de juego que nos acerca Gadamer, el cual permite transversalmente enlazar las dos instancias: cuerpo y música. Dicho autor señala que “el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico”²². No es presuntuoso decir que la danza contemporánea (así como observamos en otras expresiones artísticas) presenta una singular dimensión lúdica tanto en el proceso creador artístico como en lo que respecta al vínculo artista-público. En cuanto al proceso creador, se observó que el coreógrafo juega con el tiempo, componiendo una musicalidad (incluso transformándose en músico generando sonido y tiempo) y descomponiendo (o no siguiendo) fielmente la propuesta musical, generando silencios (quietudes) o no-danza. Y, en lo que respecta al vínculo con el espectador, es necesario un público que no sea “mero mirador”, que se inserte en el juego, que acepte las reglas y participe. Un público que comparta el espacio ficcional y vincule su cuerpo con el del bailarín, y así vincule emociones, percepciones, sentimientos.

Los planteos coreográficos post 50 rara vez siguen un orden dramático o musical. Fontaine, señala: “La exploración de estructuras y de procesos temporales propios a la

²¹ María José Rubín: “Segundo programa del año, CNDC: Eclécticos e integrados”, en *Revista Revol*, 14 de agosto de 2013 (online: <http://revistarevol.com/actualidad/2-programa-del-ano-cndc-eclcticos-e-integrados/>).

²² Hans George Gadamer: *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1996), pp. 66.

danza es la condición de una temporalidad coreográfica abierta y multivalente.”²³ Cuando el coreógrafo nos dice: “la música me aporta estructura”, pero también señala, que “la estructura puede variar”, se puede vincular con ese concepto de temporalidad que plantea Fontaine. Los números musicales podrían haber sido esos u otros, y cada uno nos transporta a una imagen o a múltiples imágenes, nos moviliza, nos interpela. Quizás no sería tan agotadora físicamente esa carrera de postas con otra música que con Vivaldi, o el karaoke de Pimpinela con esos cuerpos paralíticos no nos chocaría o provocaría repulsión o risa nerviosa colmada de humor negro.

“El tiempo deviene tiempo humano en la medida en que está articulado de manera narrativa”²⁴ señala Fontaine citando a Ricoeur. Y la autora lo desafía: ¿Qué tiempo? ¿El de la danza o el de la música? ¿O ambos? Porque el tiempo (o temporalidad) que construye esta obra y otras tantas de danza contemporánea es un tiempo narrativo, dramático, que construye corporalmente y musicalmente el bailarín-músico, cuerpo-sonido.

En la obra analizada (*Rio conmigo*-Diego Franco-2013) la música dista lejos de ser un mero acompañamiento o fondo. La música es representación presente, es mostrada, y el vínculo música-danza es de provocación e interpelación constante. No daría lo mismo cualquier música o sonido. Incluso cuando los bailarines crean el sonido (ríen, dicen NO, respiran, corren, zapatean, caen, tocan castañuelas, hacen palmas) deliberadamente, la intención es demandar, desafiar, disputar presencia y tiempo.

Mariana Lorena Signorelli es graduada de Licenciatura en Artes, orientación Música de la Universidad de Buenos Aires. Cursó seminarios de postgrado en la Maestría de Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo y en la Universidad de Rosario. Actualmente está comenzando su tesis de doctorado en UBA. Se desempeña como docente en ISFA N. Ramicone y A. Mastrazzi de Buenos Aires en los Profesorados de danza clásica y contemporánea, folklore y tango. Sus líneas de investigación se centran en las puestas en escena de ballets de Ginastera, específicamente *Estancia*, la representación de la noción de gaucho y nación en dichos ballets, lo social y lo político, nacionalismo y vanguardia en la danza. Ha participado desde 2007 en congresos y jornadas de Musicología, Humanidades y Artes en Universidad Nacional de Cuyo, Córdoba, Rosario, Bahía Blanca (Argentina), en la Universidad de Chile (Santiago) y en la Universidad Austral de Chile (Valdivia).

²³ Fontaine: *Las danzas*, p. 31.

²⁴ Ricoeur 1983 citado en Fontaine: *Las danzas*, p. 274.

Un aporte al estudio de la música en el teatro popular de Buenos Aires durante la década del 20: el caso de las obras para Narcisín¹

Graciela Beatriz Restelli

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Resumen

Cuando se menciona al actor Narciso Ibáñez Menta, y por lo que el imaginario popular ha construido sobre él, resulta extraño pensar que, alguna vez, una parte de su actividad profesional podría ocupar un lugar dentro de la musicología. Sin embargo, ello es posible.

En 2004 inicié una investigación sistemática sobre su trayectoria. Desde entonces y hasta 2010, fui descubriendo entre los materiales revisados del período 1919-1926, documentos musicales de diferentes procedencias, únicos vestigios sonoros de las obras escritas para el "niño Ibáñez" o "pibe Narcisín" en los comienzos de su carrera artística.

En esta ponencia me propongo dar relieve a dichos hallazgos. Debí desplazar el foco de interés desde el objeto de estudio primario -la actividad del actor- hacia el aspecto musical y su ámbito generador.

Parto del supuesto de que las composiciones destinadas a integrar la dramaturgia escrita ex profeso para ese niño-actor, fueron creadas sin la intención de que trascendieran en el tiempo, y que su factura respondía a una circunstancia emergente como lo era el "fenómeno Narcisín" en esos años, tanto en Argentina como luego en España. Expongo sólo el ejemplo del *schotis El Príncipe Cañamón*, de la obra homónima, elegido entre el corpus que integran los materiales hallados.

Palabras clave: Narcisín, teatro, sainete, revista, *schotis*.

A Contribution to the Study of Popular Theatre Music in Buenos Aires during the 20's: the Case of the Works Made to Narcisín

Abstract

When the actor Narciso Ibáñez Menta is mentioned, and on the popular imaginary has constructed on him, it turns out strange to think that, at some time, a part of his professional activity might occupy a place inside the Musicology. Nevertheless, it is possible. In 2004 I initiated a systematic research on his path. Since then and until 2010, I was discovering among the materials checked of the period 1919-1926 -musical documents of different origins- the only musical vestiges of the works written for the "niño Ibáñez" or "pibe Narcisín" in the beginning of his artistic career.

In this paper, I propose to give, so, relief to the above mentioned findings. I should have

¹El presente trabajo está basado en la tesis de licenciatura *La música teatral para Narcisín: presencias... ausencias...*, que presenté en el Departamento de Artes Musicales del IUNA (Instituto Universitario Nacional de Artes); actualmente, desde noviembre de 2014, UNA (Universidad Nacional de las Artes). Esta ponencia fue acompañada de bibliografía y fuentes hemerográficas complementarias que, por razones de diagramación, no se reproducen aquí. Agradezco a la Dra. Silvina Mansilla y al Lic. Héctor Goyena la lectura crítica del trabajo como así también al Mgter. Hernán Gabriel Vázquez por su revisión del resumen en inglés.

displaced the area of interest from the object of primary study - the activity of the actor – towards the musical aspect and his generating area.

I depart from the supposition that the compositions destined to integrate the *ex profeso* written dramaturgy for this child-actor, there were created without the intention of they were coming out in the time, and that his production was answering to an emergent circumstance in these years, so much in Argentina as like then in Spain: the "Narcisín phenomenon".

Not to exceed the demanded limits of this paper, I expose only the example of the schotis *El Príncipe Cañamón*, of the homonymous theatrical work, chosen among the materials founded.

Keywords: Narcisín, theatre, *sainete*, revue, schotis.

Introducción

Cuando se menciona al actor Narciso Ibáñez Menta (Sama de Langreo, 1912- Madrid, 2004), y dado lo que el imaginario popular ha construido sobre él, resulta extraño pensar que, alguna vez, una parte de su actividad profesional podría ocupar un lugar dentro de la musicología. Sin embargo, ello es posible.²

Apenas fallecido, inicié una investigación sistemática sobre su trayectoria con el fin de escribir la biografía que el actor me había pedido en más de una oportunidad, dada la amistad que habíamos entablado. Desde entonces y hasta 2010, fui descubriendo documentos musicales de diferentes procedencias entre los materiales revisados del período 1919-1925, únicos vestigios compositivos de las obras escritas para el “niño Ibáñez” o “pibe Narcisín”. Actor, bailarín y cantante, fue considerado niño “prodigio”, concepto que, aplicado a este caso, pongo en duda en el primer volumen del libro que he dedicado al actor.

En esta ponencia me propongo dar relieve a dichos hallazgos, cuestionando su efímera existencia. Para ello, es necesario desplazar el foco de interés desde el objeto de estudio primario -la actividad artística de Ibáñez Menta- hacia el aspecto musical y su ámbito generador.

Parto del supuesto de que las composiciones destinadas a integrar la dramaturgia escrita *ex profeso* para ese niño artista, y aquellas dedicadas a él como números especiales -un tango y un fado para orquesta-, fueron creadas sin la intención de que trascendieran en el tiempo, ni por parte de los comediógrafos ni de los compositores, sino que su factura respondía a una circunstancia emergente como lo era el “fenómeno Narcisín” por esos años en Argentina, y luego, en España.

Dada la escasa bibliografía específica acerca de ese tipo de música, difundida en Buenos

² A este actor y director hispano-argentino se lo relaciona con programas de televisión de terror y suspenso -por los éxitos masivos logrados en ese medio-, pese a su extensa carrera teatral de diversos géneros y una variada cinematografía.

Aires a través del teatro durante los años 20, resultó difícil hallar un marco de referencia sobre el cual encarar el estudio de este caso. Pude consultar unos pocos artículos de Marta Lena Paz³ quien, hasta su fallecimiento -en 2005- estudió el teatro en ese período; y dos de Héctor Luis Goyena,⁴ quien ha retomado esta temática ávida de continuidad.

Decidí entonces aplicar aquí lo que denominé “enfoque vinculante”: por un lado, porque la relación entre el nuevo objeto de estudio y aquél del cual derivó resulta inescindible; y por otro, porque el aspecto musical de esta dramaturgia constituye una parte posible de desprenderse para el análisis, pero imposible de disociar del resto del producto artístico si se pretende comprender su entidad.

El “fenómeno Narcisín”

Mientras los Ibáñez estaban en Marruecos, los padres de Narciso recibieron una invitación de la empresa Rey-Losada desde Buenos Aires para participar durante una temporada en el Teatro de la Comedia.⁵ Inmediato al debut de sus progenitores, Narcisín recitó unos versos el 25 de agosto de 1919, día en que cumplía siete años de edad, en el beneficio y despedida de uno de los actores de la compañía de dicho teatro, Eduardo Díaz de la Vega, en el San Martín.⁶ Esa primera presentación produjo tal atracción de público y prensa, que el niño fue contratado inmediatamente por los empresarios del Comedia, quienes se convencieron de su valía.

Así fue que debutó el 29 de agosto con *Los granujas* -de Carlos Arniches y José Jackson Veyán con música de Joaquín Valverde-. Solamente entre el día de su aparición hasta fines de diciembre de 1920 actuó en cuarenta y seis obras, contando algunos *divertissements* (números diversos). Inclusive, ya desde 1919 revistas como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* y *Billiken* (desde su primer número) le dedicaron páginas enteras con varias fotos.

Esto que amerita llamarse “fenómeno Narcisín”, dado el ascenso vertiginoso de su popularidad, motivó a autores teatrales a escribir obras para ser protagonizadas por el “pequeño Ibáñez” y, la mayoría de las veces, conjuntamente con compositores.

³ Marta Lena Paz: “La música en el teatro argentino: el sainete y otras expresiones análogas”, Primeras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, noviembre 1984. Marta Lena Paz: “Antecedentes y perspectivas de la comedia nacional en el teatro argentino”, en *Actas de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires, Instituto Nacional Argentino de Musicología “Carlos Vega” 1988), pp. 167-173.

⁴ Héctor Luis Goyena: “El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte”, en *Latin American Review*, Vol. 15, Number 1 (Austin. University of Texas Press 1994), pp. 93-109. Héctor Luis Goyena: “Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires”, en *Revista del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XIX, N° 19 (Buenos Aires, UCA, 2006), pp. 31-49.

⁵ Este teatro estaba ubicado en la calle Carlos Pellegrini 248 de la ciudad de Buenos Aires. Hoy no existe.

⁶ Este teatro estaba ubicado en la calle Esmeralda 247 de la ciudad de Buenos Aires. Hoy no existe.



Figura 1. Narcisín en *El chico del Far West* (1921) (Revista *Mundo teatral*, Año 1, Nro. 1, abril de 1921)

Obras, autores y compositores

Si se revisa la prensa de Buenos Aires entre el 25 de agosto de 1919 y el 2 de junio de 1923 -debut y despedida de Narcisín, respectivamente-, es notable que casi a diario los periodistas hacían referencia a sus actuaciones. Lo extraño es que sobre ello se haya escrito muy someramente o nada en las historias del teatro argentino.

De las treinta y tres obras escritas expresamente para este niño, diecisiete tenían música. En Buenos Aires, el primero que creó una obra para Narcisín fue Venancio Serrano Clavero⁷ a quien se unió José Padilla en la composición musical. Surgió así la revista *El Príncipe Cañamón*.



Figura 2. Tapa de *El Príncipe Cañamón* (revista-programa de mano- Buenos Aires, 16 de diciembre de 1919).

⁷ Escritor, periodista y poeta valenciano (Requena, 1870 – Valencia, 1926); cuyo archivo fue donado por su nieta, Alma Serrano, desde Argentina, al Archivo Municipal de Requena al cual accedí en 2010.

Siguieron a los mencionados, en 1920, Vergara y Estevánez -seudónimos de Antonio Viérgol⁸ y Julio F. Escobar⁹ respectivamente- junto también con Padilla, quienes lanzaron una obra emblemática en la trayectoria de Narcisín: el sainete *El pibe del corralón*.

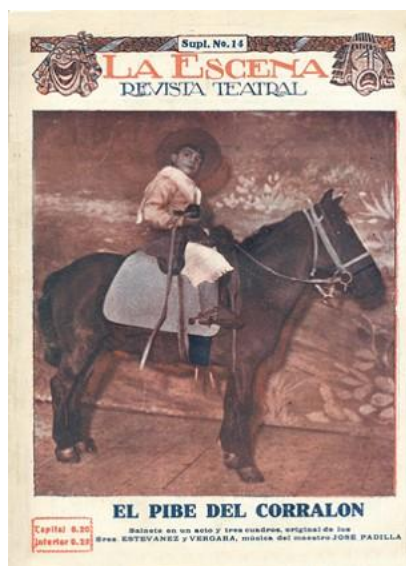


Figura 3. Tapa de *El Pibe del Corralón* en *La Escena*, Año III, Suplemento N° 14, Buenos Aires, 18 de octubre de 1920.

Al poco tiempo, Carlos Romeu¹⁰ y Enrique Rambal con el músico Bernardino Terés crearon *La ilusión de un canillita*, revista que hoy debería considerársela en una historia del teatro para niños.



Figura 4. Tapa de *La ilusión de un canillita* en *El Teatro Nacional* Año III N° 138, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1920.

⁸ Dramaturgo, poeta y periodista español nacido en Madrid, 8 de noviembre de 1872, y fallecido en Buenos Aires, 25 de mayo de 1935. Puede encontrárselo también con el seudónimo de El Sastre del Campillo.

⁹ Dramaturgo, periodista, crítico de teatro, director de teatro y guionista de cine. Nació en Buenos Aires, Argentina en 1892 y falleció en la misma ciudad el 7 de abril de 1957. La biblioteca de Argentores lleva su nombre.

¹⁰ Comediógrafo y empresario teatral, fallecido en Buenos Aires el 29 de diciembre de 1944.

En 1921, superado el problema legal de la empresa Rey por el trabajo excesivo del menor, se estrenó *El chico del Far West*, también de Vergara y Estevénez con música de José Padilla.



Figura 5. Tapa de *El chico del Far West* en *Teatro Popular*; Año III, Nº 78, Buenos Aires, 10 de mayo de 1921.

En el mismo año, una pléyade de comediógrafos y compositores también se unió en España a este “fenómeno” con su participación, en el concurso “Obras para Narcisín”, organizado en Madrid por el empresario Emilio Losada, quien había viajado desde Buenos Aires a su país para llevarlo a cabo, entre otras tareas. De ese concurso surgirían más obras que el ya por entonces “pibe Narcisín” estrenaría primero en Buenos Aires.

En 1922, en Buenos Aires, el dramaturgo Carlos Mauricio Pacheco -especialista en sainetes- con el compositor Francisco Payá, compusieron para el niño-actor otro éxito que trascendió las fronteras argentinas: *Rapaciño* (ver figura 6).

Enrique Delfino (Delfy) musicalizó *El botones del Maipú* en 1922, -también de Romeu- en la que un tango de su autoría –*Era un pobre muchachito*- era interpretado por Narcisín, tal como se destaca en el programa de la misma.

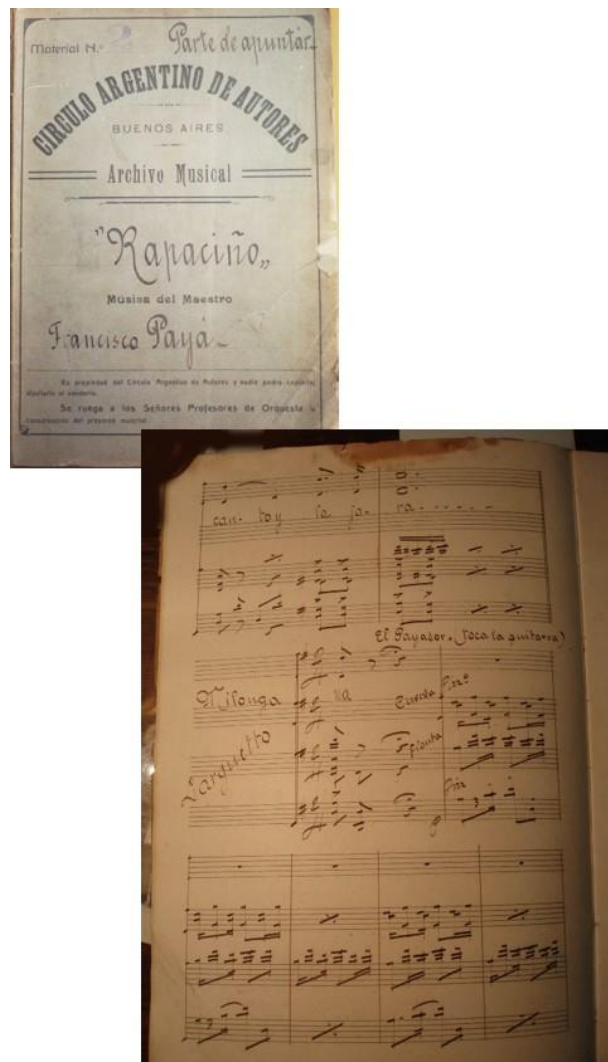


Figura 6. Tapa y primera página de *Rapaciño*, “Parte de apuntar” manuscrita de Francisco Payá. (Instituto Nacional de Estudios de Teatro).

Acerca de las composiciones musicales

Primeramente, para entender por qué no podemos contar con casi ningún documento musical del repertorio en cuestión –y no es privativo de este *corpus* específico-, hay que conocer cómo eran por entonces los procedimientos de sus creadores para escribir y difundir estas obras, no diferente a la de los dramaturgos.

Las partituras, *particelle* y “partes de apuntar” eran manuscritas –con excepción de algún número que se popularizaba, como el *schotis* de *El Príncipe Cañamón* publicado para canto y piano por imprenta Ortelli Hnos. que servirá de ejemplo en párrafos posteriores-, y si bien había compañías teatrales que tenían su copista, contaban con un único ejemplar –lo mismo sucedía con los textos-. Más de una obra del caso que expongo cruzó el Atlántico en una o dos ocasiones, y luego de esos traslados, nada quedó.

Así como los comediógrafos, los músicos componían acosados por el apremio de los

estrenos, a veces sobre la marcha de los ensayos. Pero la compañía donde actuaba Narcisín - quien era el eje de la misma solapadamente, pues no podía llevar su nombre dado que se trataba de un menor-, con una popularidad afianzada desde 1920 gracias al atractivo sin precedentes que significaba el pequeño, brindaba para aquellos creadores una ocasión ineludible. Y era importante inclusive para músicos ya reconocidos; por ejemplo, José Padilla. Y el propio Enrique Delfino, con el mencionado tango *Era un pobre muchachito* que compuso expresamente para Narcisín; ante ello, lo que me cuestionaba era que ni apareciera en su catálogo, y aun cuando en septiembre de 1925 esta pieza fuera muy valorada en España, no se la mencionó ni se la ejecutó más en oportunidad alguna.

Otro aspecto a tener en cuenta es que pocos -y a veces ninguno- son los comentarios sobre estas creaciones musicales en las crónicas de aquella época. Apreciaciones tales como “El maestro Terés hizo una partitura adecuada al ambiente de revistas...”¹¹ o “El pibe del corralón’ es un sainete que se escucha con agrado. Hay bastante movimiento. La música está compuesta con cariño...”¹²; comentarios semejantes es lo único que puede encontrarse durante la revisión hemerográfica. De todos modos, Padilla fue quien tuvo elogios más explícitos –aunque sin mayores detalles-, por lo menos luego del estreno de *El pibe del corralón*:

“El maestro Padilla ha puesto a este sainete una música inspirada y grata al oído. El tango puesto en el segundo cuadro, cuya letra canta Narcisín, que se colocó por encima popularidad definitiva”.¹³

“La música del maestro Padilla (Ronquillo) es alegre y se pega al oído del espectador, sobresaliendo el número del ‘tango’ que cantó Narcisín con señalado acierto valiéndose los justos aplausos del auditorio”.¹⁴

La partitura del schotis para canto y piano¹⁵

Exponer sobre cada uno de los documentos musicales encontrados, aunque muy escasos, excedería el límite de esta ponencia. Por lo tanto, me ocuparé de uno de ellos a modo de ejemplo: la partitura del *schotis El Príncipe Cañamón*. La elección se debe a que es uno de los casos excepcionales de partitura impresa dentro del *corpus* analizado, y la única perteneciente a las obras escritas para Narcisín encontrada hasta hoy.

¹¹ *La Calle*, 07/12/1920, Carpeta Crónicas 4 de Argentores, p. 185.

¹² *La Argentina*, 05/10/1920, p.5.

¹³ *Última Hora*, 05/10/1920, Carpeta Crónicas 4 de Argentores, p. 154.

¹⁴ *Tribuna*, 06/10/1920, Carpeta Crónicas 4 de Argentores, p. 160.

¹⁵ Si bien en Madrid pasó decirse “chotis”, esta es la denominación original que le dio Padilla en el documento hallado.

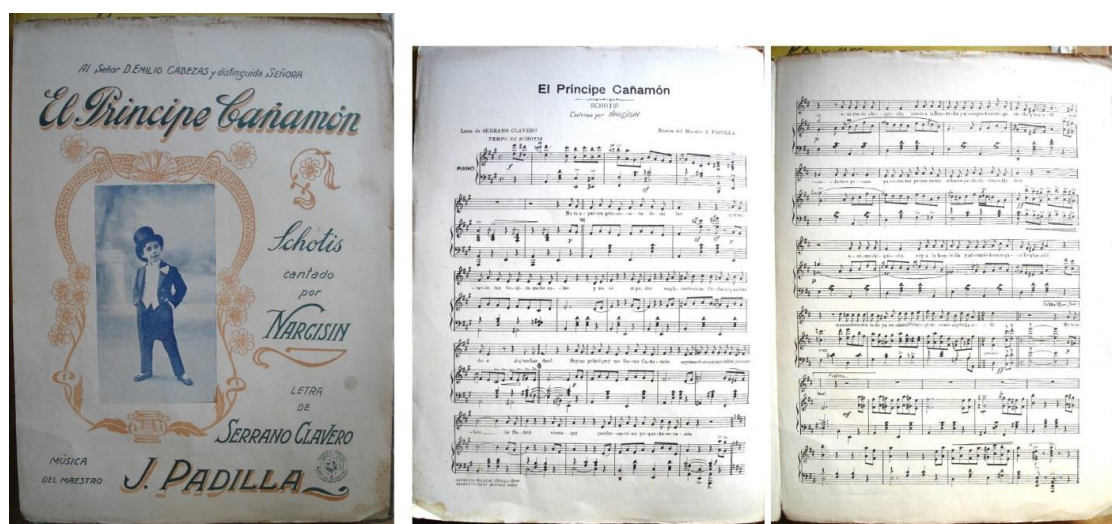


Figura 7. *El Príncipe Cañamón*, partitura impresa para canto y piano. Buenos Aires. Imprenta Ortelli, 1919. (Colección Bruno Cespi).

Este documento me ha generado una serie de interrogantes que iré exponiendo a continuación. Primero y brevemente, paso a exponer el argumento de la obra: el rey de Roncalia -norte de Italia- está muy preocupado por el desánimo de su niña, hasta que un hada lleva una bombonera desde la cual aparece el Príncipe Cañamón. Este invita a la princesa a realizar un viaje en aeroplano por diferentes regiones de España, lo cual devuelve la felicidad a la pequeña. Cada región es representada por sus músicas y bailes característicos. Como se ve, podría incluirla también dentro del repertorio para niños, aunque por entonces no se la consideraba exclusiva para tal fin.

El hallazgo de esta partitura en el archivo del coleccionista Bruno Cespi fue inesperado, ya que la prensa de la época nada había escrito sobre su aparición. El *schotis* lleva el título homónimo de la obra a la cual pertenece. Aunque es para canto y piano, se aclara solamente: “Cantado por Narcisín”. Primera observación: lo importante era, justamente, señalar la pertenencia al repertorio del niño, quien lo interpretaba en la Escena VI del Cuadro 1º.

Entre las preguntas que surgieron al tomar contacto con este material, hubo dos esenciales:

¿Por qué y cuándo apareció editada una de las once partes musicales de esta obra? Ello sólo puede responderse hipotéticamente, ya que no hay información alguna más que su sola existencia. No obstante, el análisis de las críticas y las fotografías avalan en parte las respuestas. Si se publicaron otros números, tal vez algún día pueda saberse. Por el momento, sólo existe el presente.

En primer lugar, y dado el contexto del cual surgió, habrá sido un número musical recibido fervorosamente por el público; y podemos imaginar, con ayuda de los documentos hemerográficos y visuales, con qué gracejo lo interpretaría Narcisín. Este hecho habrá llevado a

Padilla a querer brindar un elemento para que pudiera cantarse o ejecutarse en los hogares. Podría pensarse que por el tipo de asistentes a las funciones diarias –gran mayoría de españoles consumidores de estos espectáculos- la existencia de un piano en varias de las familias era factible.

En segundo lugar, -y pese a que indagué sobre la posibilidad de encontrar alguna- no se hicieron grabaciones del niño -no obstante, no lo descarto por completo-. La impresión de esta partitura, entonces, supliría muy discretamente esa falta.

Dada la dedicatoria -“Al Sr. D. Emilio Cabeza y distinguida Sra.”-, también podría pensarse en un encargo expreso a Padilla por parte de Cabeza, tal vez muy influyente en la sociedad porteña de entonces.

En cuanto al momento de publicación, es posible que haya transcurrido algún tiempo desde su estreno, luego de que Padilla conociera la recepción de la prensa y, la más importante en este caso, la del público, que habría sido excepcional de acuerdo con la revisión de los comentarios.

En lo referente al orgánico, es factible que su autor haya creado este número musical tal como fue editado: para canto y piano. Esto es coherente si pensamos que un acompañamiento orquestal –por pocos instrumentos que participaran- habría superado ampliamente en volumen la voz del niño, por lo cual el empleo de dicho instrumento habría sido lo más adecuado. Y, además, este *schotis* de carácter madrileño, bien pudo haberlo ejecutado el mismo Padilla, por lo menos, el día del estreno.

La obra siguió representándose aún en España con un éxito destacado, tal vez más que en Argentina. Pero luego de 1926, año en que Narciso y sus padres partieron hacia América nuevamente, no encontré documentación sobre nuevas puestas en escena. Tal vez la haya representado en Cuba, o en Nueva York, hacia 1927 y/o 1928, pero no posteriormente.

Todos estos interrogantes son aplicables también al resto de los materiales hallados.

Conclusiones

No sería posible entender el aspecto musical de las obras teatrales tratado como objeto de estudio, sin internalizar detalles sobre el objeto (sujeto) “actor”. Es por ello que recurrí al empleo de lo que considero un “enfoque vinculante”, es decir, abarcar con mirada totalizadora ambos objetos y sus nexos: lo personal, lo familiar, lo histórico y lo artístico. Como ya lo expresé en un principio, desde dicho enfoque la música de estas obras constituye una parte posible de desprenderse para el análisis, pero imposible de dissociar del resto si se quiere mantener su entidad.

Se deduce de todo lo expuesto, que los materiales hallados brindan elementos que

ayudan a comprender parte de la actividad del teatro musical durante la década del 20, y especialmente, en Buenos Aires. Asimismo, esta ciudad junto con Montevideo, Córdoba y Rosario, era receptora de las manifestaciones del género chico español, y en ella se reproducía lo realizado en la Península; en un principio, como reflejo de aquellas, hasta que fueron amalgamándose con lo criollo-porteño para adquirir una identidad propia.

En su modelo de periodización de la historia teatral argentina, Osvaldo Pellettieri propone, en primer término: “1. Período de constitución (c.1700-1894)”.¹⁶ Como segunda parte de su modelo: “2. Subsistema de emancipación cultural (1884-1930)”. Dentro de este punto ubica en una subdivisión: “2.3 Microsistema del sainete y de la revista criolla (1890-1930)”.

A partir de ello, teniendo en cuenta el movimiento dramático-musical que tuvo como eje a Narcisín, sostengo que es factible ubicarlo como: 2.3.1 Sub-microsistema del género chico escrito para Narcisín.¹⁷

El análisis de este sub-microsistema, me ha llevado a observar sus particularidades.

En principio, porque su eje era un niño-actor que convivía e interactuaba con el mundo teatral adulto. Se habrá notado que en ningún momento lo mencioné con la expresión de “niño prodigio”, empleada las más de las veces -sobre todo en este caso en particular- sin conocer minuciosamente el entramado de su historia. Es por ello que el estudio de su desarrollo me llevó a cuestionar ¿hasta dónde el niño era prodigio por naturaleza? Su profesión ¿se gestó en el seno de una real vocación o habrá sido consecuencia de una adaptación a circunstancias ineludibles?

Y no solamente fue el análisis de las fuentes hemerográficas lo que me llevó a este cuestionamiento. Sustentadas en la “Antropología de la Experiencia” (Clifford, Turner, Geertz),¹⁸ resultaron muy valiosas las conversaciones informales con Ibáñez Menta y su familia. Durante esos diálogos distendidos (que yo mantenía sin intenciones de investigación aún), más de una vez el actor dio muestras verbales y gestuales del significado que tuvieron para él sus etapas de la niñez y de la adolescencia bajo el mote de “Narcisín” (que “odiaba”); y cuánto tuvo que reñir contra ese pasado para imponerse como actor adulto. Siempre surgía en su discurso una resignada y a la vez apesadumbrada reflexión: los empresarios se habían aprovechado muy bien económicamente de las posibilidades que sin dudas el niño tenía en escena.

¹⁶ Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Tomo II: La emancipación cultural* (Buenos Aires: Galerna, 2002).

¹⁷ Graciela Beatriz Restelli: *Narciso Ibáñez Menta: esencialmente, un hombre de teatro* (Buenos Aires: Editorial Dunken, 2011).

¹⁸ James Clifford: “Sobre la autoridad etnográfica” en Carlos Reynoso (ed.), *El surgimiento de la antropología posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1988). Victor Turner y Edward Bruner (eds.): *The Anthropology of Experience* (Urban and Chicago: University of Illinois Press, 1986).

Esto no es simple anecdotario, sino que lleva a una pregunta: ¿podía entonces esperarse que el actor, ya adulto, se preocupara por conservar -si hubieran sobrevivido a los viajes- partituras y libretos del repertorio realizado durante su infancia? La respuesta es obvia.

Ahora bien, ¿cómo queda ubicado lo musical dentro este sub-microsistema que propongo? ¿Qué se infiere de los materiales analizados, literarios y musicales, de los presentes y de los ausentes, que surgieron de aquel?

En primer lugar, pude ver cómo la presencia de un elemento permite cubrir la ausencia del otro, aunque sin reemplazarlo. Es decir: contar con los libretos impresos de *El Príncipe Cañamón*, *El Pibe del corralón*, *La ilusión de un canillita* y *El chico del Far West*, me sirvió para conocer los géneros musicales empleados y la manera en que se interrelacionaban con el texto dramático. Por otro lado, a través de la “parte de apuntar” de *Rapaciño* conjuntamente con el argumento y algunas imágenes, fue posible comprender la obra aun cuando su libreto estuviera ausente.

En segundo término, observé que la confluencia de géneros musicales españoles, criollos y otros, que ya se daba en el microsistema del sainete -tal como afirmara Lena Paz-, reflejo sonoro de la convivencia de argentinos e inmigrantes -sea en el conventillo, en el bar, o como aparece en *Rapaciño*, en el almacén-, tuvo que ver en el modelado de la personalidad artística del pequeño actor. Buenos Aires lo recibió español, y luego lo “exportó” a España convertido en un criollo-porteño, tanto que allí fue recibido como un niño argentino, experto en malambo -según destacaba la prensa hispana-.

Por último, es imprescindible destacar en este repertorio la doble funcionalidad de la música; si ya era “funcional” -según lo observado por Lena Paz (1984)- dentro del “microsistema del sainete” -en términos de Pellettieri-, es decir, que no tenía valor en sí misma sino que servía como elemento de apoyo al texto dramático, en este sub-microsistema hay composiciones que destacaban, a su vez, las posibilidades histriónicas y musicales de Narcisín.

Pensemos así en el *schotis* de *El Príncipe Cañamón*, cuando aún la imagen del “niño Ibáñez” estaba asociada a lo netamente español. Y en los tangos cantados de *El Pibe del corralón* y *La ilusión de un canillita*, por ejemplo, aunque sólo contemos con los textos, cuando ya estaba transformado en el “pibe Narcisín”.

También hay que tener en cuenta las dos obras instrumentales -el tango¹⁹ y el fado²⁰ *Narcisín*-, con el valor agregado de haber participado en carácter de “director” de la orquesta -por supuesto, como parodia-.

Y hay que considerar aquellas expresiones que lo volvían a su origen español -por

¹⁹ *Particelle* del tango *Narcisín* de Bernardino Terés. (Instituto Nacional de Estudios de Teatro).

²⁰ Partitura impresa del fado *Narcisín*. (Colección Graciela Beatriz Restelli).

reclamo implícito del público-, que subrayaban el momento de nostalgia por la madre lejana, como la escena donde cantaba la segunda “balada gallega” -*Miña nai*- en *Rapaciño*, recreación de un canto popular gallego por Francisco Payá.

Fue entonces ese carácter doblemente funcional de la música el responsable de su efímera existencia, ya que, fuera de la circunstancia para la cual se compuso, su entidad perdió sentido.

Sé que abundan preguntas que solo se responden con supuestos; pero quizás, tanto la tesina completa como este trabajo, incentiven a continuar avanzando con estudios similares sobre la historia de la música en el teatro popular argentino.

Graciela Beatriz Restelli es egresada del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) con el título de Licenciada en Artes Musicales orientación Piano, y del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” como Profesora Superior de Etnomusicología. Desde 1991 está encargada del Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Realiza investigaciones sobre aspectos sonoros en festividades del área que abarca la provincia de Jujuy y cordón occidental de Salta, y sobre el teatro musical abordado por Narciso Ibáñez Menta durante los primeros años de su trayectoria. Colaboró en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología para la que participa en sus congresos, y ha publicado artículos sobre su especialidad en publicaciones científicas y de divulgación.

Interrelación de la música y las artes visuales en la Argentina según la exposición *Diálogo de musas: teoría estética y praxis artística*

Cintia Cristiá
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La exposición *Diálogo de musas: Música y artes visuales*, curada por la autora en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE en Rosario (2013), surgió en parte de la intención de confrontar la teoría estética/musicológica y praxis artística/curatorial. Tras describir los fundamentos teóricos y estéticos de la muestra, se emplea una tipología generada en un proyecto de investigación previo para caracterizar algunas de las obras o prácticas artísticas que fueron presentadas. Tomando en cuenta el análisis de las obras y el testimonio de los artistas, con particular atención al proceso creativo, las obras y prácticas artísticas son organizadas en tres grupos según su relación: convergencia (de lo sonoro y lo visual), migración de la plástica a la música y migración de la música a la plástica. Este último caso es desglosado, observándose que, al menos dentro de los casos estudiados, la música es representada visualmente de tres maneras: A) icónicamente: aludiendo a sus elementos materiales constitutivos (partituras/notación, instrumentos, artefactos de producción y conservación); B) teóricamente: apelando a su teoría como sistema de organización de elementos y a sus procedimientos técnicos (especialmente en el campo de la abstracción, pero también en la composición visual); C) emocionalmente: emulando las emociones que ella despierta.

Palabras clave: música, artes visuales, interrelación, iconografía musical, proceso creativo

The Interrelationship between Music and Visual Art in Argentina according to the Exhibition *Dialogue of the Muses: Aesthetic Theory and Artistic Practice*

Abstract

The exhibition *Dialogue of the Muses: Music and Visual Art*, curated by the author at Fundación OSDE's Espacio de Arte in Rosario (2013), resulted in part from the intention of confronting the aesthetic/musicological theory and the curatorial/artistic practice. After describing the theoretical and aesthetical basis of the exhibition, a typology generated in a previous research project is used to characterize some of the works or artistic practices that were presented. Taking into account the works' analyses and the testimony of the artists, with a particular focus on the creative process, the works and artistic practices are organized in three groups, according to their relationship: convergence (of sound and vision), migration from visual art to music and migration from music to visual art. The latter is broken down, observing that, at least among the cases studied here, music is visually represented in three ways: A) iconically: by referring to its constitutive materials

(scores/notation, instruments, artifacts of production and conservation); B) theoretically: by taking recourse in its theory as an organizational system of elements and technical procedures (especially in the field of abstraction, but also in the visual composition); C) emotionally: by emulating the emotions awakened by it.

Key words: music, visual art, interrelationship, musical iconography, creative process

Introducción

La muestra *Diálogo de musas: Música y artes visuales*, realizada en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE en Rosario entre agosto y octubre de 2013, surgió en parte de la intención de reflexionar acerca de esta disyuntiva entre teoría y praxis en dos dimensiones. Por un lado, tras bastante tiempo de dedicarme al estudio académico acerca de la relación entre ambos campos artísticos, me interesó pasar a la práctica y realizar la curaduría de una exposición. De ese modo, podría tener un contacto directo con algunos artistas y observar en un mayor número de casos la interrelación entre la música y las artes visuales en el arte argentino contemporáneo. El segundo eje teoría/praxis que se pondría en tensión provendría del corpus mismo de obras: ¿qué relación existe entre la teoría estética y la praxis artística? ¿Es posible estudiar estas obras a partir de las herramientas teóricas diseñadas previamente? Aquí me propongo dar cuenta de esa experiencia.¹

Algunos de los fundamentos conceptuales de la exposición provenían del campo del arte. *Las Musas* (1893), del pintor simbolista Maurice Denis, representa a las diosas inspiradoras de las diferentes artes en la mitología griega como simples mujeres en un bosque.² Observando la conversación que ocurre en primer plano, me pregunté: si estas fueran las musas de la música y de las artes visuales: ¿de qué hablarían? ¿Qué diría una, qué respondería la otra? Y, ¿qué oiría la tercera? De allí el título de la muestra. Al mismo tiempo, los troncos de estos árboles parecen los pilares que describe Baudelaire en *Correspondencias*.³

¹ Un ensayo más extenso fue publicado en el catálogo de la exposición, donde también pueden encontrarse las imágenes de todas las obras mencionadas más abajo. Cintia Cristiá: *Diálogo de musas: música y artes visuales* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013). El e-book puede descargarse gratuitamente en www.academia.edu.

² Maurice Denis: *Les Muses*, 1893, óleo sobre tela, 171,5 x 137,5 cm, París, Musée d'Orsay.

³ Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal* (París: Le Livre de Poche, 1999 [1857]), p. 55. Nuestra traducción.

La Naturaleza es un templo donde pilares vivientes
Dejan a veces salir confusas palabras;
El hombre pasa allí a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.

Como largos ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como cuerpos de niños,
Dulces como los oboes, verdes como las praderas,
— Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

Que tienen la expansión de las cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que cantan las delicias del espíritu y de los sentidos.

Con ricas imágenes simbólicas y sinestésicas, este poema establece las bases para el acercamiento entre las artes durante la segunda parte del siglo XIX y en el siglo XX. En los muros de ingreso a cada nivel de la exposición se reprodujeron sus estrofas, comenzando el recorrido con las imágenes poéticas.

En cuanto al marco teórico, la muestra deriva del proyecto de investigación que dirijo en la Universidad Nacional del Litoral, el cual se propone profundizar el estudio de la interrelación de las artes en el siglo XX y XXI tomando casos provenientes del campo artístico argentino,⁴ surge de algún modo de una observación realizada por Adorno en 1966:

“En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas [...]. Mucha música tiende al grafismo por su notación. [...] Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna [...]. Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento.”⁵

Casi medio siglo después, los tipos de interrelación artística van desde casos en que solamente migran algunos elementos hasta expresiones en las que la convergencia de distintos medios da lugar a nuevos géneros. En esta ponencia mostraré algunos ejemplos de

⁴ “La interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: estudios de caso provenientes de la Argentina, revisión de instrumentos teóricos para su estudio y proyecciones a la didáctica de las artes” (CAI+D 2011, Proyecto Tipo II, Categoría B, Código: 50120110100186). Se revisa además la tipología de migración/convergencia, diseñada en el proyecto precedente (PE 365, UNL, CAI+D 2009).

⁵ Theodor W. Adorno: “El arte y las artes”, *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Obra completa, Vol. 10/1 (Madrid: Akal, 2008), p. 379.

cada tipo, construyendo así un recorte de la interrelación de las artes en la Argentina. Más que ahondar en aquello de artes del tiempo y del espacio o de la estética comparada, esta investigación se interesa por el fenómeno *relacional* de las artes y en el proceso creativo como lugar primordial de dicho pasaje, intentando conciliar teoría estética y praxis artística. Por lo tanto, nuestras fuentes son tanto las obras como los testimonios de los artistas.⁶

1. Migraciones de la plástica a la música: imágenes sonoras

Las tres obras musicales que integraron la muestra de manera aislada (puesto que las otras estaban combinadas con imágenes fijas o en movimiento) exploran la transferencia de lo plástico a lo musical de maneras muy diferentes, dando cuenta de distintos modos de aproximación al proceso de migración, de pasaje entre un campo y el otro.⁷

El Concierto para piano de Luis Mucillo, subtítulo *Cuento a la Hoffmann: El cristal sonante* (2001), se inscribe en una compleja red referencial que incluye a escritores, poetas, pintores y músicos en la que se destaca *Cuento a la Hoffmann* (1921), una litografía coloreada de Paul Klee.⁸ Si bien la ausencia de una lógica unívoca de transposición impide hablar de una traducción estricta del cuadro al Concierto, ciertos elementos plásticos dan origen a materiales musicales y a intenciones compositivas. De las numerosas transposiciones plástico-musicales, ya exploradas en un artículo,⁹ mencionemos dos que aparecen en el comienzo del Concierto: el fondo dorado, relacionado por el compositor con el brillo del cristal (un elemento muy importante, presente en el título y en los epígrafes), es emulado orquestalmente mediante el uso de instrumentos y registros que recuerdan la sonoridad de la *glasharmonika* o armónica de vidrio. De esta manera se evoca también el

⁶ Este trabajo ha sido financiado con un subsidio otorgado por la Universidad Nacional del Litoral y se enmarca en el mencionado proyecto, cuyo marco teórico se compone principalmente por los mencionados textos de Adorno y por el estudio de Étienne Souriau: *La Correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, (México/Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1965). Véase al respecto Cintia Cristiá: “Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico-metodológico”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 13 (2011), pp. 9-28.

⁷ La tipología de migración/convergencia se encuentra detallada en Cintia Cristiá, “Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino”, *TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* (16, 2012). URL: <http://www.sibetrans.com/trans/>

⁸ De las distintas versiones existentes, Mucillo toma *Hoffmanneske Geschichte* (Paul Klee, 1921, acuarela, lápiz y tinta de impresión transferida sobre papel, bordeado con papel metálico, 31,1 x 24,1 cm, Nueva York, The Berggruen Klee Collection, The Metropolitan Museum of Modern Art). Se puede observar en el sitio del museo, URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/ho_1984.315.26.htm.

⁹ Cintia Cristiá: “Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo”, *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2010), pp. 111-136.

carácter fantástico, *feérico* del cuadro de Klee, uniendo a las sonoridades agudas y cristalinas, especialmente en el inicio, gestos musicales de suspenso e indefinición.

La segunda obra musical, presentada en la Conferencia-Jornadas de 2010 en Córdoba, es *Bruma*, una pieza de Jorge Horst para oboe, violín, viola y violonchelo.¹⁰ Entre otras cosas, el compositor intentaba emular el efecto que William J. M. Turner logra en su pintura, puesto que le “impresionó siempre su transgresora manera de representar la figuración, donde la misma está puesta tan al límite con lo abstracto que cuestiona la propia ontología de lo figurativo, solo que él lo hace a principios del siglo XIX”. A partir de este acercamiento consciente, buscó “crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias” con el “carácter irreverente, totalmente subversivo” de la estética de Turner. Horst realiza un trabajo tímbrico especial, apelando a sonoridades que se alejan de lo tradicional. Esta fusión o confusión sonora que dificulta la identificación de los distintos timbres instrumentales deriva del efecto *esfumado* de Turner. La aleatoriedad o indeterminación aumenta este esfumado y abarca lo temporal, las alturas, lo textural y lo tímbrico.¹¹

Los cuatro movimientos de *El triunfo de la muerte*, obra de Ezequiel Diz inspirada en el cuadro homónimo de Otto Dix (1891-1969), son definidos como “puramente descriptivos” y aluden a ciertos personajes del cuadro. El primer movimiento, “La muerte”, instala un clima funesto y de gran incertidumbre (tema de la muerte), enfatizado por el registro grave en el fagot y piano. Luego, un *Allegro* en estilo neoclásico y fuerte color *piazzolleano* aporta una mirada local que a la vez aligera el tema. El ritmo sostenido puede aludir al inexorable paso del tiempo y al contexto bélico. El segundo movimiento, “El niño y los amantes”, más lento que el anterior, posee cierto aire de canción de cuna y recuerda el segundo movimiento del Concierto en sol de Ravel. Si bien la infancia y el amor son promesa de felicidad, la acentuación irregular de figuras regulares mantiene el suspenso. En “El mutilado” (el tercer movimiento), la mirada del compositor se posa en dicha inquietante figura y se traduce en motivos que alternan dos notas, combinados con fragmentos

¹⁰ Horst siempre estuvo interesado por la plástica. En su obra *Esferas* (1994) reprocesaba algunos aspectos de la obra de M.C. Escher. Véase Jorge Edgard Molina: “Intertextualidad intersemiótica entre Música y Artes visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocesados en *Esferas* (1994) de J. M. Horst”, Santa Fe, inédito, 2007.

¹¹ Todas las citas provienen de comunicaciones personales con la autora. Sobre esta pieza, véase Cintia Cristiá: “Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst”, *Materia Artística. Revista de la UNR*, 1 (en prensa).

melódicos marcados *hiriente*. El cuarto y último movimiento, “El soldado”, vuelve a un lenguaje derivado del tango y retoma los distintos motivos que fueron escuchados previamente, resultando por momentos en una danza macabra. Hacia el final de la pieza reaparece el tema de la muerte, reafirmando su triunfo.

¿Cuáles son los canales transitados para la migración de lo plástico a lo musical en estos casos? Definimos *migración* como el pasaje de un tema, un elemento o un aspecto de un arte al otro. Luego, distinguimos cinco canales por los que se producía ese pasaje: emocional, conceptual, material, morfológico y textural. Los canales de migración no se excluyen entre sí; al contrario, suelen combinarse.

En el Concierto de Mucillo se transitan el canal emocional (carácter feérico), conceptual (abstracción/figuración y ausencia de tonalidad/configuraciones de tipo triádicas), material (asociando el color del cuadro con la sonoridad de la armónica de vidrio, derivada en el uso del timbre y del registro) y morfológico (en la macroforma, simetría/ articulaciones internas; en la microforma, arabesco/encadenamiento de *gruppetti*). Del mismo modo, en *Bruma* se combina el canal conceptual (la idea de indefinición) con el textural, al haber un interés particular en reproducir sonoramente una textura plástica. Es evidente que para hablar de los canales conceptual y emocional es necesario contar con información sobre las intenciones del compositor o del artista, es decir, del nivel *poiético*. Diz emplea el canal conceptual (las ideas de las que se derivan los motivos de la muerte, el paso del tiempo, etc.), emocional (el carácter de los distintos momentos) y morfológico (en la macroforma, al identificar cada movimiento con una figura importante del cuadro).

2. Representaciones de lo musical: migraciones de la música a la plástica

Hemos visto tres casos de migración de la plástica a la música, pero ¿cómo se produce el pasaje inverso? ¿Qué aspecto adquiere la música para estos artistas visuales? ¿Cómo es representada?

2.1. Músicas abstractas

Para muchos filósofos, artistas plásticos e historiadores de arte, la música es sinónimo de abstracción debido a su supuesta inmaterialidad. Hegel señala a la música (modal o tonal) como una de las artes más abstractas, puesto que no depende del mundo

material o concreto.¹² Kandinsky escribe que sólo la música permite “obras abstractas”, ya que su fin no es “representar los fenómenos de la naturaleza sino expresar la vida espiritual del artista y crear una vida propia de sonidos musicales”.¹³

Las representaciones abstractas de la muestra incluyen obras como *Ritmos en aluminio* (1992), de Anselmo Piccoli, *Catorce variaciones sobre El mar de Debussy*, de Alfredo Prior y *Sinfonía en cuatro movimientos, Allegro Vivace, Perpetuum in mobile*¹⁴ y la serie pictórico-generativa titulada *Qué me sugiere la música de...*, de la cual se mostraron *Antonio Vivaldi, Zoltan Kodali y Anton Dvorak*, todos trabajos de Eduardo Moisset de Espanés.¹⁵ *Just married...again* (2010) de Marcelo Gutmanse relaciona indirectamente con Scriabin y Juan Carlos Paz, inscribiéndose, según el artista, en la tendencia denominada *Visual Music*. La música visual, música coloreada o música de colores, tiene una historia que se remonta a principios del siglo XX y se vincula con el cine abstracto. Incluye experiencias tendientes a crear una sensación de tipo musical, ya sea con colores en movimiento (a veces acompañados de música) o con los medios de la pintura tradicional, sirviéndose del contraste entre los colores y las tensiones entre las formas. Algo de esto sucede con las obras de Esteban Lisa tituladas *Composición* (1941-1945) y *Juegos con líneas y colores* (1955, s/f y 1957) y con *The Beginnings of Form: from Chaos to Order*, de Pablo Omar Maurano, definido por su autor como “una pieza de música clásica”.¹⁶

La respuesta física que genera la música, en la danza, por ejemplo, surge en los dibujos de Valeria Traversa, quien realiza una experiencia en relación con lo rítmico, punto de encuentro de lo temporal con el movimiento, al explorar libremente la sensación del movimiento. Declara la artista:

“En cuanto al grafismo y su relación con el espacio, puedo encontrar una analogía entre las tramas y evoluciones de las líneas gráficas con las modulaciones de las líneas melódicas, y puedo asociar

¹² “Sólo se presta a la expresión musical el interior completamente privado de objeto, la subjetividad abstracta. Ésta es nuestro Yo enteramente vacío, el ser sin otro contenido”. Véase George W. Hegel: *Cours d'esthétique III* (París: Aubier, 1997), p. 123.

¹³ Wassily Kandinsky: *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (París: Denoël, 1989), pp. 16-17; 98.

¹⁴ Inspirada en el *Moto perpetuo* opus 11 n° 6 para violín de Niccolò Paganini.

¹⁵ El sistema plástico de Moisset de Espanés, la Geometría Generativa, tiene vínculos con el dodecafonismo. Véase Carina Cagnolo y Mariana Robles: “Conversaciones”, entrevista realizada a Eduardo Moisset de Espanés en 2000 y publicada en *Forma Continua. Eduardo Moisset de Espanés. Investigaciones visuales 1959-2012*, catálogo de exposición (Córdoba: Museo Emilio Caraffa, 2012), p. 48. Moisset lee en 1958 el libro de Juan Carlos Paz titulado *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958).

¹⁶ Pablo O. Maurano: Comunicación personal (febrero de 2013).

la relación entre tales líneas gráficas y el color con las relaciones entre la melodía y los acordes. Eventualmente, cierto aspecto de mi imagen puede asociarse a un extraño pentagrama.”¹⁷

La serie titulada *Dibujo en tránsito* reúne trabajos “que son realizados con el cuerpo en movimiento, caminando o con algún tipo de herramienta externa que implica un desplazamiento corporal”. En ellos, “hay una cuestión rítmica y de pura *fisicidad* que de algún modo apela a la percusión”, explica la artista y agrega: “las líneas obtenidas así, un poco azarosamente, se acercan a la improvisación musical atonal”.

2.2. Instrumentos, intérpretes y nuevos soportes

Si la música es abstracta, ¿cómo representarla? En su investigación sobre la representación pictórica de las prácticas musicales vinculadas al cuerpo, al género y al poder, Richard Leppert observa:

“Precisamente porque el sonido musical es abstracto, intangible, y etéreo –perdido ni bien es obtenido– la experiencia visual de su producción es crucial tanto para el músico como para la audiencia para situar y comunicar el lugar de la música y el sonido musical dentro de la sociedad y la cultura. Quiero sugerir, en otras palabras, que el desfasaje entre la actividad física para producir el sonido musical y la naturaleza abstracta de lo que es producido crea una contradicción semiótica que es en última instancia ‘resuelta’ en un grado significativo a través de la mediación de la visión humana.”¹⁸

Esto explica que, históricamente, la música haya sido representada a través de su aspecto material, concreto: los instrumentos para su producción.

Así como la guitarra aparece en *La canción* (1919) de Alfredo Gramajo Gutiérrez, sumando reminiscencias nacionalistas, el piano es protagonista de *Fortissimo*, de Fernanda Piamonti, y aparece de manera fragmentaria en *Piano en el mar*, de Sergio Bazán. En el primer caso, el tratamiento otorgado a la figura del piano lo transforma en un organismo vivo, monstruo o animal. La artista explica:

“Para mí la música tiene la forma de los músicos en escena, su existencia y la de su instrumento, con la misma importancia del retratado en un cuadro, que posa y luego muere, no cargando de sentido negativo esa ausencia, sino acentuando el poder de la presencia; el músico, con su afuera musical, es su adentro musical.”¹⁹

En *Chet*, de Bazán, una trompeta se confunde con la silueta de Chet Baker. Hay además cierto tratamiento *musical* de la imagen: un círculo pequeño (o un punto grande)

¹⁷ Todas las citas provienen de Valeria Traversa: Comunicación personal (junio de 2013).

¹⁸ Richard Leppert: *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1993), pp. XX-XXI. Nuestra traducción.

¹⁹ Fernanda Piamonti: Comunicación personal (mayo de 2013).

parece representar un sonido puntual, a la manera de la teoría de Kandinsky.²⁰ A partir de estos *sonidos visuales* se dibujan distintas configuraciones. Tradicionalmente, el canto se representa pictóricamente por figuras humanas con la boca abierta. Tal es el caso de *Billie en la boca*, también de Bazán. El artista además juega con esa palabra y recontextualiza a la mítica cantante, utilizando los colores del club Boca Juniors.²¹ Finalmente, un trombonista representa a la serie *Los músicos*, realizada por León Ferrari en 2006. Apoyado en una banqueta roja, el músico hecho de poliuretano aparece casi como una sombra detrás del trombón.

Otros objetos asociados a la conservación, producción o reproducción de la música –como discos y partituras– adquieren también un valor icónico. En *Promenade*, Sergio Bazán incorpora a ambos. Las indicaciones musicales aportan su doble valencia: musical y literaria. En *Pintura circular*, del mismo artista, la relación partitura/grabación se hace evidente. El disco de vinilo, con sus surcos, se superpone a un fragmento de partitura, aquí de una obra contemporánea. *Blue Monk* reproduce de manera más directa la tapa de un disco, cuyo diseño tomó protagonismo especialmente a partir de *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (por la cual Jann Haworth y Peter Blace recibieron un Grammy en 1968). Bazán le otorga un status de obra por derecho propio. El políptico sobre papel de Guillermo Kuitca reúne distintas versiones de cada uno de los cuatro dramas musicales que componen *El anillo de los Nibelungos*. Pero las tapas de Kuitca se disgregan, como si se diluyeran por la acción del agua del Rin.

La partitura, huella del proceso compositivo y herramienta de transmisión, se constituye como la intersección más clara entre lo visual y lo sonoro e irradia significaciones hacia ambos campos.²² Algunos artistas se interesan en la producción de nuevas partituras, realizadas con distintos materiales: *Canción marginal* y *Nocturno* de

²⁰ Recuérdese que escribió: “La sonoridad primera del punto varía según sus dimensiones y su forma”. Wassily Kandinsky: *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (París: Gallimard, 1991), p. 34. Nuestra traducción.

²¹ Mencionemos otras obras de Bazán que refieren a la música: *Tacet*, *Hollenbeck*, *Red*, *Preludio en el Hospital V.S.*, todas de 1999 e incluidas en el catálogo de la muestra realizada en Diana Lowenstein Fine Arts, donde aparece un texto breve pero muy significativo de Lucas Fragasso: “La música ausente (Acerca de la pintura de Sergio Bazán)”, en *Sergio Bazán*, Colección Cuadernos de arte (Buenos Aires: Diana Lowenstein Fine Arts Ediciones, 2000), p. 2.

²² Acerca de la notación como lugar de encuentro entre la música y la plástica, véase Theodor W. Adorno: *Sobre la música* (Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2000).

Jorge Macchi;²³ *Música y Cantata* de León Ferrari, y los collages de la serie *Música inventada*, de Marcelo Gutman, *Music for Dan Flavin. Tatlin*, II, III y VIII; *Concetto spaziale. Music for Lucio Fontana*, *Chance Imagery. Music for Ellsworth Kelly* y *Silence*. Una instalación de Silvia Gurfein titulada *Canción de los pasajes*, abre una ventana al mundo interior de una artista sensible a la relación entre las artes. Es en la literatura que se encuentran la música y las artes visuales, nos dice Gurfein, y allí se produce el diálogo, en el terreno neutro del lenguaje verbal. Deleuze y Cage son algunos de los invitados a esta reunión fértil, que recuerda la experiencia de Kandinsky y Marc en el *Almanach der Blaue Reiter*. Silvia Gurfein identifica su trabajo al de un músico en lo más profundo de la palabra y nos invita a observar su obra como una notación que intenta entretejer lo visual y lo textual de un modo musical.

2.3. Universos musicales

Combinando abstracción con figuración, algunos trabajos se asoman a universos musicales imaginarios, a veces a partir de un concepto o de un género musical. Renato Gerboni explora la noción de *polifonía* en numerosos dibujos de formato alargado realizados de manera automática. Se observan elementos provenientes del mundo musical (instrumentos y signos de la notación tradicional) creando efectos de imitación. Claudia del Río realiza una experiencia similar pero con una fuente de inspiración definida: el canto de un zorzal es transformado en un motivo curvilíneo y, por libre asociación, deriva en rostros y figuras que esconden fantasías, personajes, historias. Xil Buffone también alude a lo circular, a la elipse, para evocar la percepción sonora. *Ritmos del mar* (1992) de Adolfo Nigro, lleva la reflexión acerca del parámetro temporal a las profundidades de un mar polirrítmico, muy diferente al *Ritmo* (1934) de Raquel Forner, que parece hacer referencia a la sucesión de eventos, al ciclo vital.

Balada del caballito (1961) proviene del período *musical* de Nicolás García Urriburu y desde su título se asume como un tipo particular de canción. El tema central, la melodía, se identifica con la figura del caballo que aparece en la parte inferior del cuadro, realizado con una factura que recuerda la pintura rupestre. Cerrando este grupo se ubican dos piezas tituladas *Nocturno*: mientras Juan Grela (1952) enfatiza la sensación de oscuridad mediante

²³ El subtítulo *Variación sobre el Nocturno N°1 de Erik Satie* apunta al modelo de la obra.

el uso de siluetas negras, Luis Ouvrard (1922) emplea una paleta *nocturna* para este retrato femenino.

3. Convergencias

Las obras de convergencia incluidas en la muestra fueron seis: dos esculturas sonoras, tres videos en colaboración y una instalación sonoro-lumínica. Los *Cajones rítmicos* de León Ferrari se insertan en su línea de investigación sobre "artefactos para dibujar sonidos, destinados a crear hechos o sumas de hechos musicales, visuales y táctiles" y pueden observarse simplemente como esculturas o bien utilizarse como instrumentos. En ambos cajones, las varas están sujetas por la parte inferior y son puestas en movimiento por el roce de la mano del espectador-ejecutante; al vibrar y chocar entre sí, se revela su dimensión sonora. *Streamline*, de Macchi y Edgardo Rudnitzky une la idea de un pentagrama en una situación real (las líneas blancas pintadas sobre el asfalto para dividir los carriles de circulación) con la posible musicalización que se produce por el paso de los vehículos. *Dibujos en tránsito* registra la acción de Valeria Traversa, con la sonorización de Pablo Lucero. A la manera de *Prometeo* de Scriabin, la partitura-objeto-artístico de Max Gómez Canle y Nicolás Bacal indica un movimiento visual que acompaña lo sonoro (en este caso, la caída de piezas geométricas similares a las del *Tetris*), se presenta como una suerte de videojuego en una pantalla que también forma parte de la obra. En *Nocturno*, una de las obras más apreciadas de la exposición, con velas, mecanismos y monocordios, Edgardo Rudnitzky crea un espacio de resonancias casi místicas. Cerrando el recorrido, una selección de escenas cinematográficas preparada por Pablo Romano recordaba la importancia de la música en la construcción de sentidos y la constitución de lo audiovisual como un medio privilegiado en el siglo XXI.²⁴

Conclusión

La teoría consiste en elegir y priorizar un enfoque, un punto de vista sobre el objeto, que es por definición inasible a una comprensión completa e integral. Esto es aún más evidente cuando el objeto de estudio es una dinámica, algo vivo y cambiante. Por lo tanto,

²⁴ La discusión sobre la convergencia excede los límites de este trabajo. Para una introducción acerca de su estudio, véase Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2004).

lo importante es recordar que la teoría nunca va a poder explicar completamente el fenómeno que estudia sino proponer aproximaciones parciales al mismo.

Esta aproximación parcial a la interrelación de la música y las artes visuales en la Argentina muestra que se trata de una temática que atrae a un considerable número de artistas y compositores actuales.²⁵ Allí, la música es representada visualmente de tres maneras: A) icónicamente: aludiendo a sus elementos materiales constitutivos (partituras/notación, instrumentos, artefactos de producción y conservación); B) teóricamente: apelando a su teoría como sistema de organización de elementos y a sus procedimientos técnicos (especialmente en el campo de la abstracción, pero también en la *composición* visual); C) emocionalmente: emulando las emociones que ella despierta. Esta clasificación ayudará a redefinir, en un futuro trabajo, la tipología de migraciones/convergencias. Como su objeto de estudio, la teoría debe también cambiar para mantenerse viva.

Cintia Cristiá, doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona, es docente e investigadora del Instituto Superior de Música (UNL), donde dirige un proyecto de investigación y desarrollo. Se interesa especialmente en la relación entre música y artes visuales, tema sobre el cual ha dictado cursos y seminarios. Distinguida en el Primer Concurso Latinoamericano de Musicología “Gourmet Musical”, es autora del libro *Xul Solar, un músico visual*. Entre otras publicaciones, realizadas en la Argentina, España, Panamá, Francia y Lituania, se destaca el ensayo “Xul Solar y la reunión de las artes”, aparecido en el catálogo de una exposición realizada en el MALBA, que recibió el premio al Ensayo del año 2005, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha participado en congresos a nivel nacional e internacional. En 2013 fue curadora de la muestra *Diálogo de musas: música y artes visuales* (Fundación OSDE).

²⁵ Paralelamente a *Diálogo de musas*, en el MACBA se desarrolló la muestra *Kazuya Sakai: La pintura desde el espíritu de la música*, con curaduría de Rodrigo Alonso.

Fondos documentales

El patrimonio de música académica argentina en custodia en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Silvina Luz Mansilla y Guillermo Dellmans

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Resumen

Se ofrece una comunicación sobre algunas tareas de preservación, digitalización, inventario, informatización, edición y gestión del patrimonio de música académica argentina correspondiente al INMCV, realizadas a partir de 2010. También, se realiza una breve reseña histórica institucional desde la conformación del llamado Archivo Nacional de Música, creado en 1986 por iniciativa de Raquel Cassinelli de Arias.

Desde 2011 los fondos históricos del archivo del INMCV han pasado a regirse por las normativas de la Dirección Nacional de Patrimonio. Se informa sobre la carga en la base de datos MEMORAR, de acceso público y gratuito, que permite buscar documentos históricos textuales, visuales, audiovisuales y sonoros.

Se brindan breves reflexiones sobre cuestiones patrimoniales, prioridades de la musicología local, responsabilidades sobre la preservación de fondos documentales musicales y fundamentos teóricos, lo que permite una toma de conciencia sobre la magnitud de la producción que se tiene delante y, al mismo tiempo, genera una expectativa positiva sobre la prioridad que se le ofrezca a estos fondos documentales desde las políticas gubernamentales.

Palabras clave: patrimonio musical, partituras, Argentina, MEMORAR.

Argentinean Art Music Patrimony Safekeeping by the Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Abstract

We offer a communication on some tasks of preservation, digitization, inventory, computerization, editing and managing concerning to the INMCV patrimony of Argentinean art music, made from 2010. Also, we explain a brief historical review about the so called National Music Archive, founded in 1986 on the initiative of Raquel Cassinelli de Arias.

Since 2011, INMCV historical collections passed to depend on the regulations of the Dirección Nacional de Patrimonio. We report the load on MEMORAR, a free and public access data base, in which it's possible to find textual, visual, audiovisual and loud historical documents.

We discuss some brief considerations on inherited matters, priorities of local musicology, responsibility for the preservation of musical documentary sources and theoretical foundations. These thoughts allow us to assume how to deal with the corpus and, at the same time, generate a positive hope on the priority to be offered to these documentaries funds from government policies.

Keywords: musical patrimony, scores, Argentina, MEMORAR.

Introducción, marco conceptual, alcances¹

La musicología histórica avanza en Argentina a pasos dispares. En los últimos años, se acometieron trabajos serios que dan cuenta de una loable actualización disciplinar, fruto del ingreso de renovadas perspectivas teóricas procedentes de las humanidades. Al mismo tiempo, son demasiadas las asignaturas pendientes que hacen a trabajos de base, por las dificultades existentes en materia de documentación musical. Dos aportes de sumo valor en el área (tarea ciclópea, por haber sido emprendida por una única persona) son los libros de Leandro Donozo: el *Diccionario bibliográfico de la música argentina* y la *Guía de revistas musicales de la Argentina*.² Sin embargo, sigue vigente, a nuestro pesar, una buena parte de la fundada argumentación que Omar Corrado expusiera ante la comunidad local hace diez años, en esta misma conferencia y en esta misma ciudad, y que diera por resultado aquel artículo ya canónico, titulado precisamente “Canon, hegemonía y experiencia estética”, publicado en la *Revista Argentina de Musicología*.³ En esta comunicación, ése es nuestro principal bagaje teórico.

A riesgo entonces de ser considerados unos fósiles representantes de la así llamada “vieja” musicología –con herramientas tecnológicas actuales–, comunicamos algunos avances recientes producidos en la Sección “Música Académica Argentina” del archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. El corpus en custodia más atendido consiste en partituras (unas cuatro mil), recibidas a través de donaciones de los depositarios de la música de compositores argentinos. Formado desde fines de los 70, incluye asimismo valiosa documentación conexas referida a la actividad de los músicos representados. En esa documentación se cuenta hemerografía, programas de conciertos, fotografías, figurines, registros sonoros, correspondencia y otros escritos, que conforman la parte del corpus aún no sistematizado en base de datos.⁴

La musicología argentina resulta, en ocasiones, una musicología a destiempo, sometida a variables por demás aleatorias, entre las que pueden citarse desde

¹ Esta comunicación está dedicada a la memoria de la Prof. Raquel [“Beba”] Cassinelli de Arias, de cuyo fallecimiento se cumplieron diez años en diciembre de 2013.

² Leandro Donozo: *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y en la Argentina)*. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006); Leandro Donozo: *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009).

³ Omar Corrado: “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 5/6 (2004-2005), pp. 17-44.

⁴ Aunque parte de ese corpus en riesgo (sobre todo recortes periodísticos adheridos a hojas lisas, con distintas clases de pegamento) ha sido acondicionado y preservado mediante fotografía digital, salvo los inventarios y planillas de cargo patrimonial realizados al ingreso de cada donación al INM, el detalle en la base de datos ISIS que permite las búsquedas inmediatas en el sector aún aguarda.

discontinuidades y precariedades propias del contexto, hasta la prematura desaparición de algunos colegas.⁵ Avances y retrocesos se suceden sin respetar lo que en otro ámbito académico, organizado, sistemático, institucionalizado, sería una esperable secuenciación metodológica. Actualmente, abandonada ya la época casi de desvalorización de aquellos aportes que priorizaban la concreción de arduos trabajos archivísticos, de relevamientos y de catalogaciones,⁶ avanzamos hacia la convivencia de una multiplicidad de perspectivas teóricas y de herramientas metodológicas,⁷ que en materia de documentación son acordes, medianamente, con los avances que provee la tecnología actual.⁸

Además de informar sobre algunas tareas realizadas desde fines de 2010 en materia de preservación, digitalización, inventario, informatización, edición y gestión del patrimonio de música académica alojado en el Instituto, ofrecemos aquí a trazos gruesos una reseña histórica institucional, desde la conformación del llamado “Archivo Nacional de Música”.

Desde 2011 los fondos históricos del archivo del INM han pasado a regirse por las normativas de la Dirección Nacional de Patrimonio. Esto, si bien significa una mayor visibilidad para los materiales, cuyos datos se cargan en una base de datos de acceso público, implica la asunción de nuevas responsabilidades, a partir de normativas emanadas de la mencionada Dirección Nacional.

⁵ Además de la importancia que tuvieron en este sector la Sra. Raquel de Arias y María Teresa Melfi, no debe olvidarse la temprana desaparición de los doctores Gerardo Huseby y Carmen García Muñoz, cuando todavía tenían mucho por ofrecer a la disciplina local.

⁶ Tratamos esta problemática en una comunicación conjunta con otros autores, presentada en una reunión científica, en 2008. Melanie Plesch; Silvina Mansilla y Leandro Donozo: “Documentos desvalorizados. La prensa periódica musical en la Argentina”, XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentina de Musicología “Músicas simuladas, documentos desvalorizados e investigaciones enmudecidas. Dilemas éticos de la musicología del siglo XXI”, Santa Fe, 2008.

⁷ Algunas herramientas de archivísticas aquí empleadas son deudoras del trabajo del musicólogo brasileño André Guerra Cotta. Puede verse su aporte en Marita Fornaro (ed.): *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. (Montevideo: Universidad de la República, 2011).

⁸ En tal sentido la publicación en forma duplicada (en papel y en formato electrónico) de trabajos que han implicado arduos relevamientos, permite una multiplicidad de búsquedas que ahorran tiempo y esfuerzo. Tal es el caso, por ejemplo, de los dos volúmenes sobre actividad musical en Mendoza de Ana María Otero y del trabajo sobre la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos, a cargo de Marcela Méndez. Véase Marcela Méndez: *Orquesta Sinfónica de Entre Ríos (1948 - 2013). Crónica Histórica*. (Paraná: Delta Editora, 2013). Disponible en: <http://poemafluvial.blogspot.com.ar/> Último acceso: 22-08-2014. Ana María Otero de Scolaro: *Documentos musicales en la prensa de Mendoza*. (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2010, 2 volúmenes). Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/4030>. Último acceso: 22-08-2014.

También, informes de investigación como el de Claudio Morla respecto de la música conservada en el archivo del Arzobispado de Buenos Aires, permiten saber, en pos de no realizar tareas redundantes, qué materiales están disponibles y ya han sido digitalizados. Véase Claudio Morla: “Manuscritos de música en el archivo del Arzobispado de Buenos Aires”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 25 (2011), pp. 523-543.

Del Archivo Nacional de Música a Fondoma

Creado en 1986 por iniciativa de la musicóloga Raquel Cassinelli de Arias, el Archivo Nacional de Música fue gestionado primero ante la Dirección Nacional de Música de la entonces Subsecretaría de Cultura de la Nación, y pasó a tener sede en el Instituto Nacional de Musicología desde 1987.⁹ Sumado al acervo anterior ya existente en el INM (conformado básicamente por el sub fondo Berutti), fue ampliándose con el ingreso de donaciones, sobre todo de partituras. Un informe de la mencionada musicóloga, presentado en la *Primera Conferencia Anual de la AAM*, en 1987, hablaba de unos setecientos compositores, de los cuales un veinte por ciento había respondido a la convocatoria realizada por ella y su equipo en aquel primer año de trabajo.¹⁰

El impulso dado a ese proyecto alentó la recepción de nuevas donaciones, entre las que figuran, los materiales casi completos correspondientes a Alberto Williams, Esteban Eitler, Ángel Lasala, Fernando González Casellas, Arturo Luzzatti y Pascual de Rogatis, entre otros, y también, un corpus que incluye otros músicos argentinos, ingresado a partir del fondo editorial de la desaparecida Editorial Argentina de Música (EAM).¹¹ Hacia mediados de la década de 1990 se comenzó a organizar una base de datos informatizada, que luego se la denominaría "Fondoma" (Fondo Documental de Música Argentina), lo que ha permitido reunir información sobre un significativo patrimonio de música argentina de tradición escrita.¹²

Luego de una permanencia del Instituto de alrededor de diez años, entre 1983 y 1993, en un edificio propiedad de la empresa Autopistas Urbanas S.A., en la calle Piedras, se destinó y acondicionó finalmente, el espacio actual con que cuenta la institución, ubicado en el barrio de San Telmo de la ciudad de Buenos Aires.¹³

⁹ El proyecto fue presentado brevemente ante la comunidad musicológica en 1986. Véase Raquel Cassinelli de Arias: "Comunicación del proyecto iniciado para la creación del Archivo Nacional de Música", en *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*, 1986. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1988), pp. 55-57.

¹⁰ Raquel Cassinelli de Arias: "Informe sobre el Archivo Nacional de Música", *Primera Conferencia Anual de la AAM*, Buenos Aires, 1987.

¹¹ En un artículo breve, de 2002, que acompaña al catálogo hasta ese momento sistematizado, Waldemar Axel Roldán resume las tareas de conservación realizadas al acervo, que para entonces reunía unas dos mil quinientas partituras. Waldemar Axel Roldán: "Obras manuscritas del Fondo Documental de Música Académica del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", *Música e Investigación*, N° 10/11 (2002), pp. 45-48.

¹² Un video sintético y aleatorio, a manera de resumen de los materiales alojados en el sector, fue presentado durante esta comunicación y puede consultarse en internet, en el canal correspondiente a Hernán Gabriel Vázquez, en <https://www.youtube.com/watch?v=NJFb4d0RM24>. Agradecemos a este investigador del INM su colaboración en los aspectos técnicos de la realización de este video.

¹³ Como es sabido el INM abarca parte de la planta baja y del primer piso de lo que en su momento fue la antigua Biblioteca Nacional, en México 564 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El ordenamiento archivístico iniciado hacia mediados de la década de 1990 recayó principalmente sobre las partituras. Se ingresaron a una base de datos ISIS, que logró subirse tempranamente a internet y está online desde hace más de diez años, junto con el catálogo de biblioteca y hemeroteca.¹⁴ Las partituras en riesgo, escritas en lápiz o muy antiguas, fueron preservadas colocándolas en un lugar especial y empleando papel libre de ácido. Se ordenaron también una serie de legajos correspondientes a numerosos compositores, que contienen bocetos de catálogos, breves curricula, algunas fotografías y hemerografía. Se redactaron biografías mínimas que se publicaron en el sitio del INM. Se decidió volcar en la base de datos los catálogos que se iban completando, aún cuando los materiales musicales no estuvieran en custodia del INM sino de los propios interesados o sus familias.¹⁵ Esto trae aparejado hasta la actualidad, una confusión típica del usuario, que si no conoce la diferencia entre la colección “fondoma” (a secas) y la colección “fondoma-partituras”, inmediatamente cree haber localizado las partituras en el instituto.¹⁶

Trabajaron en el sector, en periodos distintos en general no muy extensos, entre otros, los siguientes profesionales: Ana María Mondolo, Olga Zaffore, Melanie Plesch, Santiago Pusso, Norberto Pablo Cirio,¹⁷ Roberto Britos,¹⁸ María Teresa Melfi, Oscar Olmello, Patricia Licon, Hernán Here y Silvana Bustos.

Tareas realizadas desde fines de 2010

Gestionada por personal técnico musicológico que fue rotando, desde noviembre de 2010 a la fecha, la sección está a cargo de Silvina Luz Mansilla, mediante un

¹⁴ Hay información detallada sobre la implementación de esta base, de distribución gratuita por parte de la UNESCO, en María Teresa Melfi y Oscar Olmello: “Informatización del patrimonio musical del Instituto Nacional de Musicología”, *Música e Investigación*, N° 2 (1998), pp. 11-19.

¹⁵ Hacia comienzos de la década de 1990, Roberto Britos se interesó desde el INM en la sistematización informática de catálogos de compositores argentinos. Para ello, se abocó a una comparación de datos, a partir del relevamiento de distintas fuentes. Roberto Britos: “Compilación comparada de fuentes de música académica argentina”, en Irma Ruiz y Miguel Ángel García (eds.), *Texto y contexto en la investigación musicológica: Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1995 [VIII-1993]), pp. 271- 275.

¹⁶ La base ISIS está disponible en el sitio del INM: www.inmcv.gob.ar y permite búsqueda simple y experta, empleando operadores booleanos. Utilizamos aquí el término “colección” en el sentido en que lo prevé la base ISIS, no en el sentido archivológico.

¹⁷ Pablo Cirio y Santiago Pusso: “Obras manuscritas de FONDOMA”, *Música e Investigación*, 10-11 (2002), pp. 49-120.

¹⁸ Es recomendable el sitio electrónico del cantante Roberto Britos, quien se desempeñó alrededor de seis años en FONDOMA, realizando un trabajo técnico con los materiales. Además de las interpretaciones musicales suyas de obras para canto y piano de compositores argentinos (algunas verdaderamente infrecuentes), Britos ofrece una reseña histórica de su paso por el archivo del INM, que resulta valiosa por la memoria de los trabajos realizados. Véase www.robertobritos.com.ar

contrato como musicóloga-investigadora. Han colaborado en el sector en este periodo reciente, Vera Wolkowicz (un año), Romina Dezillio (cuatro meses) y Guillermo Dellmans (desde julio de 2013).¹⁹ Hernán Vázquez, encargado de la sistematización de materiales originados a partir del Festival CLAEM realizado en 2011, realizó tareas específicas.

Para sintetizar, mencionamos solamente a manera de listado algunas de las acciones llevadas adelante en estos años, periodo en el que han trabajado las cuatro personas recién mencionadas, además de la encargada del sector:

1- Se atendieron 37 consultas personalizadas en 2011, 31 en 2012 y 43 en 2013.

2- Se respondieron en los últimos cuatro años, pedidos de asesoramiento procedentes de la Universidad Nacional de Lanús, el Instituto Universitario Nacional del Arte, la Biblioteca Nacional, la Fundación Andrés Segovia, la Universidad Nacional de Rosario, entre otras instituciones.

3- Se gestionaron de principio a fin, incluyendo los trámites legales y administrativos las donaciones Martínez Zárata, Adelma Gómez, Isabel Sans (sobre René Teseo), Constantino Gaito, Dora Castro (Sobre Giacobbe), Melanie Plesch (sobre Eitler), Ana María Mondolo (sobre la EAC) y Leandro Donozo (sobre Juan Andrés Sala).

4- Se completó la gestión legal, pendiente, de la donación Washington Castro.

5- Se tomó fotografía digital del grueso de las partituras de Pascual de Rogatis, conservadas mayormente en manuscritos, lo que suma unas 2800 fotografías.

6- Se preservó y tomó fotografía digital de un corpus de 2200 recortes periodísticos, relacionados con la actividad musical argentina hacia fines de la década de 1950 y comienzos de la del 60.

7- Se realizó una preservación especial del material histórico y se ordenaron los registros sonoros, digitalizándose unos 170 discos de vinilo.

8- Se tomaron 1880 fotografías digitales de una parte del archivo familiar de Isabel Curubeto Godoy, incorporándose a la custodia del INM en soporte digital, quince de sus composiciones.

9- Se tomó fotografía digital, parcial, del sub fondo Berutti, lo que suma unas 1470 fotos.

¹⁹ Wolkowicz y Dezillio colaboraron anteriormente *ad honorem*, además, sendos periodos de seis meses, concurriendo dos días de cada semana. Las tareas emprendidas fueron en línea con las recomendaciones impartidas en la disciplina local a través del curso "Archivos Musicales", organizado en 2007 por el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

10- Se realizó un ordenamiento y revisión de la totalidad de carpetas de compositores argentinos y de la totalidad de las partituras, retirando materiales inadecuados, reemplazando por bolsas de polipropileno, interfoliando en casos de franco deterioro, separando los materiales de mayor valor para su preservación especial, identificando correctamente partituras mal ubicadas y corrigiendo en base de datos y ubicación física.

11- Se divulgó especialmente, el sub fondo Martínez Zárata, a través de conferencias realizadas en las Universidades Nacionales de San Juan y de Cuyo, y de una presentación en la Universidad de Buenos Aires.²⁰ Se favoreció la grabación de un disco compacto con obras para dos guitarras obrantes en este archivo.²¹

12- Se digitalizaron la totalidad de ejemplares disponibles de las revistas *La Quena* y *Crócalos* y se las publicó en el sitio electrónico del INM.²²

13- Se realizaron de manera rotativa, exposiciones alusivas a distintos temas, en las vitrinas de ingreso al edificio.²³

MEMORAR: Fondos documentales históricos

Informamos ahora sobre la carga en la base de datos MEMOrar, de acceso público y gratuito, que permite buscar documentos históricos.²⁴ Además de generar el registro, inventario y gestión del patrimonio, esta base compila información relativa a la custodia, preservación y difusión de los documentos históricos de las instituciones incluidas en el sistema.

²⁰ Silvina Luz Mansilla: “Inventario, catalogación y puesta en valor del sub-fondo documental Pomponio-Martínez Zárata del Instituto Nacional de Musicología”, *Actas de las X Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Historia y Teoría del Arte “Julio Payró”*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 499-504).

²¹ Este disco fue realizado por los guitarristas Matías Bulgarelli y María D’Adamo, gracias a una beca grupal del Fondo Nacional de las Artes. Significó una puesta en valor de obras de Jorge Martínez Zárata pertenecientes al archivo del INM por donación de la hija del matrimonio de guitarristas.

²² Un estudio sobre la revista *La Quena*, publicada por el Conservatorio de Música de Buenos Aires, de Alberto Williams, se presenta en el marco de esta misma reunión científica (Mendoza, 2014), con autoría de Adriana Cerletti.

²³ En 2011 se conmemoraron los centenarios de los nacimientos de los compositores Roberto García Morillo y Ángel Victorino Colabella. En 2012, se dedicaron sendas vitrinas al Centenario del nacimiento de Carlos Guastavino y al Sesquicentenario del nacimiento de Alberto Williams. En 2013, hubo una vitrina dedicada al Bicentenario del Himno Nacional Argentino, solicitado a Blas Parera y Vicente López y Planes por la Asamblea General Constituyente (1813). En 2014, se organizó una muestra del acervo Ángel Lasala, por los cien años de su nacimiento.

²⁴ Disponible en <http://memorar.senip.gob.ar/memorar>, puede colocarse en búsqueda “Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega”.

La Dirección Nacional de Patrimonio y Museos ha dado origen a MEMORar, un programa informático para inventariar los bienes patrimoniales localizados en las instituciones dependientes del ahora flamante Ministerio de Cultura de la Nación. Esta herramienta tiene como funciones específicas la compilación de información relativa a la custodia, conservación, preservación y difusión de documentos históricos. Se trata de una base de datos en línea, de acceso libre y gratuito, que permite realizar búsquedas de documentos textuales, visuales, audiovisuales y sonoros.²⁵

El sistema MEMORAR tiene como objetivo inventariar en un registro automatizado todo aquello relacionado con el acervo documental histórico del archivo, como: su identificación institucional y espacial dentro de este, sus características físicas y técnicas, su historia archivística y otros datos relacionados con el contenido, como el lugar y fecha de producción y reproducción, y las fuentes bibliográficas vinculantes.

La implementación de esta base de datos posibilitará sobre todo la desmaterialización de los documentos. El dinamismo de este proyecto está en la posibilidad de una actualización e incorporación periódica y progresiva de los datos e imágenes del material. Su digitalización –en algunos casos completa, en otros, parcial–, visibiliza materiales caracterizados por su olvido, ya sea por desconocimiento o por falta de interés en el trabajo archivístico. Claro que difícilmente pueda emprenderse una investigación musicológica en un archivo, si sus fondos no están debidamente inventariados y/o catalogados. En esto, debe entenderse las limitaciones pasadas y actuales de la sección Música Académica Argentina, en la cual históricamente se enfatizó el ordenamiento sistemático de las partituras y los registros sonoros (que es lo que figura como colecciones “Fondoma-partituras” y “Fondoma-discoteca”), pero no, el de otra documentación.

El fondo Música Académica Argentina dentro del sistema MEMORar está estructurado, hasta el momento, en dos series: “Arturo Berutti” y “Pascual de Rogatis”.²⁶ La decisión de comenzar por estos compositores no es fruto del azar, sino que se relaciona con la exigencia de incluir en esa base los fondos documentales históricos del INM, que contienen bienes patrimoniales de mayor antigüedad.

²⁵ Existe otra base de datos también implementada por la Dirección Nacional de Patrimonio, denominada CONAR, que tiene que ver con la catalogación de objetos. En el INM, se aplica para el acervo de instrumentos musicales procedentes en su mayoría de los viajes de campo, tarea a cargo del investigador Prof. Rubén Félix Traverso.

²⁶ En el futuro cercano se ingresarán los documentos correspondientes a la serie Alberto Williams, de notable valor histórico.

La puesta en marcha de MEMORAR data de comienzos de 2014, dado que antes hubo que realizar una capacitación previa. Hasta el momento se encuentran disponibles 170 fichas catalográficas pertenecientes a la serie “Arturo Berutti”. Ésta ingresó al INM en 1980, mediante la donación de Jesús María Insaurrealde, un familiar del compositor sanjuanino. Juan María Veniard, como es sabido, fue quien gestionó la donación y se encargó del ordenamiento archivístico primero, derivando posteriormente de ello, su libro sobre el compositor, obviamente, fuente básica de acceso para comprender esta serie.²⁷

Dentro de la serie “Arturo Berutti” se encuentran por el momento, dos subseries: “Epistolario” y “Partituras”. La primera reúne un corpus de correspondencia, enviada pero sobre todo recibida por el compositor, entre 1891 y 1910. Se trata de sesenta y cuatro documentos, entre ellos cartas, telegramas, postales y esquelas, en español e italiano. La segunda subserie, “Partituras”, se constituye con la producción compositiva del músico y se halla subdividida en obras para piano solo, obras para canto y piano, obras para conjuntos instrumentales y óperas. La producción de Berutti comprende un conjunto de partituras y *particelle*, especialmente borradores en lápiz y tinta con correcciones y anotaciones varias. También se hallan recortes periodísticos, bocetos de figurines, fotografías y programas de conciertos. Los materiales refieren el periodo histórico que va desde la penúltima década del siglo XIX hasta aproximadamente 1920.

Para terminar

Reportar sobre estas tareas recientes realizadas en el sector Música Académica Argentina del INM, y reseñar abocetadamente las del pasado, permite una toma de conciencia sobre la magnitud del acervo que se tiene delante. El entrecruce entre documentación y archivística es imprescindible en cualquier tipo de investigación histórica. Es mucho lo realizado desde la existencia del Archivo Nacional de la Música. Pero es enormemente mayor lo que queda por realizar. Trabajamos a diario con una expectativa positiva sobre la prioridad que se le ofrezca desde las políticas gubernamentales futuras a esta parte del archivo del INM. En efecto, cabe a la institución estatal en materia de protección patrimonial una alta responsabilidad –como diría Victoria Eli Rodríguez– tendiente no solo “a la preservación [de la parte tangible de dicho patrimonio, sino que esté también en íntima relación con la parte intangible] de

²⁷ Juan María Veniard: *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1988).

la música, esto es, con el hombre que hace la música, su medio social, económico y cultural, y en las dimensiones del presente y del pasado”.²⁸

Silvina Luz Mansilla es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, licenciada y Profesora Superior en Musicología, de la Universidad Católica Argentina y Profesora Nacional de Piano del Conservatorio Nacional de Música. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología, encargada de la Sección Música Académica Argentina; Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales del IUNA y Profesora Adjunta Interina (en licencia) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Presidente de la AAM electa para el periodo 2015-2016.

Guillermo Dellmans es Licenciado y Profesor de Nivel Medio y Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó además estudios de guitarra clásica. Obtuvo por concurso público, en 2012, una beca “Julio Palacio” de la Biblioteca Nacional. Actualmente cumple funciones de técnico musicológico especializado en la sección Música Académica Argentina del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Cumplió una adscripción a la cátedra “Música Latinoamericana y Argentina” de la FFyL (2012-2014), con un proyecto dedicado al estudio de las Distinciones otorgadas por la revista *Polifonía*. Es miembro de la AAM.

²⁸ Victoria Eli Rodríguez: "El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, N° 25-26 (2013), p. 135.

El Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional

Pablo Fessel

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En julio de 2013 la Biblioteca Nacional recibió la donación del archivo personal de Gerardo Gandini, fallecido unos meses antes. El archivo está compuesto por un conjunto de cerca de tres mil documentos que dan cuenta de la actividad de Gandini como compositor, intérprete, docente y difusor de la música contemporánea. Los documentos incluyen manuscritos musicales, grabaciones inéditas, escritos, correspondencia, documentación personal y profesional, programas de concierto, recortes periodísticos y fotografías, así como partituras, discos y libros de su colección. Esta comunicación presenta una síntesis del contenido del Fondo documental (en términos de su conformación cuantitativa y cualitativa), de los trabajos archivísticos realizados, de los criterios adoptados para su inventario (la constitución de las series y subseries, las tipologías adoptadas para la clasificación de los documentos correspondientes a cada una, entre otras) así como de las actividades de transferencia llevadas a cabo.

Palabras clave: Gerardo Gandini, Biblioteca Nacional, fondo documental, inventario.

The Fond Gerardo Gandini at the Argentina National Library

Abstract

In July 2013, the National Library received the donation of the personal archive of Gerardo Gandini, who had died few months earlier at the age of 76. The archive consists of a set of approximately three thousand documents, that tell about Gandini's activity as a composer, performer, teacher and disseminator of contemporary music. The documents include musical manuscripts, unpublished recordings, writings, correspondence, personal and professional documentation, concert programs, newspaper clippings and photographs, as well as scores, discs and books from his collection. This communication summarizes the content of the Fond (in terms of, both, its quantitative and qualitative conformation), the archival work, the criteria adopted for its inventory (the structure of series and subseries, the typologies adopted for the classification of the documents for each one, among others) as well as transference activities carried out.

Keywords: Gerardo Gandini, Argentinian National Library, Fond Gandini, inventory

§1. Introducción

A mediados de 2013 la Biblioteca Nacional recibió la donación, por parte de sus hijas, del archivo personal de Gerardo Gandini, fallecido unos meses antes a los 76 años. El archivo está integrado por cerca de tres mil documentos que dan cuenta de la obra y la actividad de Gandini como compositor, intérprete, docente y difusor de la música contemporánea. Los documentos incluyen manuscritos musicales correspondientes a diferentes etapas en el proceso compositivo, grabaciones inéditas de sus obras, escritos, correspondencia, documentación personal y profesional, programas de concierto, recortes periodísticos y fotografías, así como partituras, discos y libros de su colección.

Esta comunicación presenta una síntesis del contenido del Fondo documental (en términos de su conformación cuantitativa y cualitativa), de los trabajos archivísticos realizados, de los criterios adoptados para su inventario (la constitución de las series y subseries, las tipologías adoptadas para la clasificación de los documentos correspondientes a cada una) así como de las actividades de transferencia llevadas a cabo.

§2. Ingreso del archivo y metodología de trabajo

El archivo llegó a la Biblioteca en dos envíos realizados entre julio y agosto de 2013, sin un trabajo de ordenamiento y selección previo al traslado. El material estaba distribuido en 23 cajas, 5 carpetas, una bolsa y una pintura al óleo sin embalar. Aun con el grado de desorden que se puede atribuir a las vicisitudes de la guarda y traslado de los materiales no pareció razonable renunciar a la posibilidad de reconstruir algunos segmentos del ordenamiento original. La disposición de los materiales en los elementos originales de guarda podía conservar todavía indicios importantes para establecer la datación y cronología de materiales no fechados, sobre todo de los manuscritos.¹ Por eso se decidió realizar un pre-inventario dirigido a registrar la disposición de los materiales tal como llegaron a la Biblioteca, previo a cualquier ordenamiento realizado de acuerdo con criterios sistemáticos. Del mismo modo se dejó constancia de la ubicación precisa de materiales susceptibles de ser interpretados en el inventario como partes de un mismo documento.

¹ A partir de su contigüidad o intercalación con otros manuscritos fechados o correspondientes a obras cuyas fechas de origen están documentadas con evidencia externa.

Paralelamente al comienzo del pre-inventario, desarrollado entre septiembre de 2013 y febrero de 2014, se elaboraron los criterios para la clasificación de los documentos en series y subseries y se determinaron los campos de información a registrar para cada tipo de material. Se elaboró también una tipología para la clasificación de los manuscritos musicales.²

Para el tratamiento archivístico del material se consideraron, además de los criterios propuestos en el AACR/2 y el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales (RISM), los criterios adoptados en cuatro instituciones, tanto de Argentina como del exterior: el Fondo Documental de Música Argentina del Instituto Nacional de Musicología, el Archivo Curt Lange de la Universidad Federal de Minas Gerais,³ el Archivo Luigi Nono de Venecia (ALN) y las diferentes colecciones que alberga la Fundación Paul Sacher (FPS) en Basilea. Se consideraron también los criterios adoptados por la propia Biblioteca Nacional para fondos similares (tanto los de la Audioteca, como los distintos fondos del área de Archivos y Colecciones Particulares).

Una segunda etapa de trabajo (iniciada en marzo de 2014) se orientó al inventario detallado por series y a un reordenamiento de los materiales para su guarda sistemática. Simultáneamente se realizaron trabajos de limpieza superficial (retiro de elementos metálicos, plásticos, adhesivos), de conservación preventiva y de identificación y aislamiento de materiales necesitados de medidas especiales de restauración y/o guarda.

§3. Series y subseries documentales

A la finalización del pre-inventario el FGG está compuesto por un conjunto de 2959 documentos,⁴ que fueron clasificados en las siguientes series y subseries.

Cuadro de clasificación

Serie 01. Partituras de Gerardo Gandini (270 documentos)

011.1. Manuscritos

011.2. Impresos con revisiones manuscritas

² La elaboración de las pautas y la metodología de trabajo, así como la definición de los criterios adoptados, fueron responsabilidad del autor de este informe. Fara Korsunsky llevó adelante la entrada de datos y el ordenamiento de los materiales.

³ Sobre el ACL, cf. André Guerra Cotta, "El Archivo CurtLange: historia, características y perspectivas", en Marita Fornaro Bordolli (ed.): *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay* (Montevideo: Universidad de la República, 2011), pp. 39-56.

⁴ Dado que el inventario se encuentra a la fecha en proceso de revisión, el número definitivo de documentos en algunas series puede mostrar discrepancias respecto de los que se asientan en este informe.

- 011.3. Copias de manuscritos
- 012.1. Ediciones
- 012.2. Impresiones o fotocopias

Serie 02. Escritos de Gerardo Gandini (45 documentos)

- 021.1. Manuscritos
- 021.2. Impresos con revisiones manuscritas
- 021.3. Copias de manuscritos. Impresos y mecanografiados.
- 022.1. Ediciones
- 022.2. Fotocopias de ediciones

Serie 03. Catálogos, programas y similares (670 documentos)

- 03.1. Programas de conciertos, festivales, temporadas, etc.
- 03.2. Catálogos (comerciales, editoriales, institucionales, etc.)
- 03.3. Entradas, afiches, postales, gacetillas, invitaciones.

Serie 04. Fuentes audiovisuales (obras o interpretación de Gandini) (248 documentos)

- 041.1. Cassettes inéditos
- 042.1. Cassettes editados
- 041.2. CDs inéditos
- 042.2. CDs editados
- 041.3. Cinta abierta
- 042.3. Discos de Vinilo
- 041.4. VHS inéditos
- 042.4. VHS editados
- 041.5. DVD inéditos
- 042.5. DVD editados
- 041.6. Otros inéditos
- 042.6. Otros editados (CD-Rom, etc.)

Serie 05. Correspondencia (126 documentos)

- 05.1. Correspondencia enviada
- 05.2. Correspondencia recibida
- 05.3. Otra correspondencia

Serie 06. Iconografía (8 documentos)

- 06.1. Fotografías

06.2. Pintura

06.3. Otros

Serie 07. Otros documentos (4 documentos)

Serie 08. Materiales de guarda: carpetas, folios, etiquetas, sobres CDs (20 documentos)

Serie 09. Recortes periodísticos (692 documentos)

Serie 10. Escritos sobre Gandini (30 documentos)

10.1. Inéditos (mecanografiados, impresiones)

10.2. Artículos en revistas, libros colectivos, actas

10.3. Libros

10.4. Fotocopias

10.5. Archivos digitales en CD

Serie 11. Documentación personal (99 documentos)

11.1. Agendas

11.2. Documentación laboral (contratos, derechos, etc.)

11.3. Documentación médica

11.4. Documentación personal (escrituras inmobiliarias, etc.)

Serie 12. Biblioteca (173 documentos)

12.1. Escritos inéditos (manuscritos, mecanografiados, impresiones)

12.2. Libros

12.3. Revistas

12.4. Separatas

12.5. Fotocopias

Serie 13. Partituras de otros compositores (388 documentos)

131.1. Manuscritos

131.2. Impresos con revisiones manuscritas

132.1. Ediciones

132.2. Impresiones o copias

Serie 14. Disco y videoteca (186 documentos)

Idem 04.

La tipología de las series sigue dos criterios: por una parte, los materiales se ordenan por su naturaleza intrínseca (manuscritos musicales, textuales, grabaciones, etc.); por otra, de acuerdo con su relevancia respecto de la obra y la actuación profesional de Gandini. Este segundo criterio motivó la decisión de separar los documentos que integran la serie 10, así como la de establecer distinciones entre las series 02, 10 y 12, las series 01 y la 13 y las series 04 y 14.

El establecimiento de las subseries en las series 01, 02 y 13 requiere una justificación adicional. Tanto a los fines del inventario como a los de la guarda, los documentos que cuentan con alguna clase de anotación autógrafa fueron inventariados como manuscritos independientemente del soporte en el que se encontraran (ya fuera papel en blanco, papel pentagramado en blanco, copia de manuscritos o partituras editadas). En otros términos: se priorizó lo distintivo del documento por sobre la naturaleza de su soporte. Con un criterio análogo se distinguió, dentro de la serie 04, entre grabaciones éditas e inéditas. De este modo, el número 1 como tercer dígito en las series 011, 021, 041 y 131 indica que se trata de documentos únicos (o heurísticamente únicos, en el caso de las grabaciones); mientras que el número 2 en las mismas series (012, 022, 042, 132) identifica reproducciones; es decir, ejemplares idénticos a los que podrían encontrarse en otros archivos y colecciones públicas o particulares.

§4. Campos de registro de la información

La dispersión original de los documentos, así como la dificultad en muchos casos de identificarlos individualizadamente, sobre todo en el caso de los manuscritos, habría reducido un inventario tradicional a una simple enumeración de páginas manuscritas. Por su parte, la política actual en buena parte de los archivos musicales especializados de abstenerse de intervenir los documentos con sellos o foliados sugirió así, por razones patrimoniales, la conveniencia de realizar una descripción lo más detallada posible de los materiales, lo cual naturalmente desdibuja la posibilidad de establecer una distinción diáfana entre inventario y catalogación.

En función de estos criterios, se elaboró para cada serie un modelo de ficha de identificación, conteniendo entre 13 y 28 campos. De este modo, cada uno de los documentos fue clasificado de acuerdo con pautas propias de la serie a la que

corresponde. El registro más diversificado corresponde a los manuscritos musicales (serie 01), e incluye los siguientes campos.⁵

1. No. de inventario
2. Ubicación original / actual
3. Identificación (título formal o atribuido)
4. Compositor
5. Tipo
6. Inscripciones
7. Contenido
8. Instrumental
9. Género
10. Hojas - Páginas
11. Paginación
12. Encuadernación
13. Tamaño
14. Tipo de papel
15. Cantidad de sistemas / grupos
16. No. de compases
17. Tinta
18. Escritura
19. Revisiones
20. Fecha
21. Otras anotaciones
22. Estado de conservación
23. Intercalados
24. Observaciones
25. Referencias

⁵ La elaboración de un sistema de clasificación especializado para el FGG sigue los fundamentos adoptados en el mismo sentido por el ALN y la FPS. Como escribe Erika Schaller, "no hay lineamientos universalmente aceptados para la clasificación de manuscritos musicales. Los procedimientos existentes para su catalogación están basados generalmente en colecciones originadas en la edad media y la temprana modernidad, y sólo pueden ser aplicados a fuentes contemporáneas con muchas dificultades. Las instituciones que albergan colecciones de material del siglo XX limitan en ocasiones sus esfuerzos de catalogación a la descripción de sus fondos en inventarios detallados. La sola cantidad de material conservado en el ALN habría hecho insatisfactorio tal enfoque, porque no podría ofrecerse así un panorama claro de los documentos contenidos en la colección." E. Schaller: "The classification of musical sketches exemplified in the catalogue of the Archivio Luigi Nono", en Patricia Hall y Friedemann Sallis (eds.): *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 59. La misma situación se presenta respecto de los documentos del FGG.

- 26. Copia / digitalización
- 27. Fecha del registro
- 28. Archivista(s)

Algunos de ellos requieren de algunas aclaraciones:

1. No. provisional

Los números de inventario codifican diferentes tipos de información. Por ejemplo en el caso del documento FGG-011.1-86/1-6, la abreviatura FGG tiene el propósito de indicar que el documento pertenecía al archivo personal de Gandini, a diferencia de documentos también vinculados con su obra y su actuación, pero procedentes de otras donaciones, los que fueron inventariados en el marco de la Colección Gandini (CG).

Las primeras cifras entre guiones representan la serie y subserie respectivamente (en este caso autógrafos musicales).

El último número anterior a la barra es un número arbitrario, que identifica al documento en particular (en este caso se trata de una copia limpia de *Oneiron IV* para clarinete, viola, orquesta de cuerdas y dos oboes). Esta numeración es correlativa para la serie entera, con independencia de la subserie correspondiente al documento.⁶ Los números que siguen a la barra indican la cantidad de páginas del documento que contienen alguna información (independientemente de la cantidad absoluta de hojas o páginas).⁷ Esto permite hacer referencia a páginas específicas dentro de un determinado documento: por ejemplo, una revisión en lápiz sobre un manuscrito en tinta en FGG-011.1-86/4.

2. Ubicación original / actual

El ordenamiento sistemático de los manuscritos en muchos casos implicó el agrupamiento e interpretación de páginas originalmente dispersas en diferentes cajas como pertenecientes a un mismo documento. Precisamente, dado que se trata de un acto interpretativo, se dejó constancia de la ubicación original no sólo de cada documento sino también, cuando correspondía, de sus páginas individuales, de modo tal de

⁶ De modo tal que no podría existir un documento inventariado con el número FGG-011.2-86

⁷ Se decidió respecto de este punto seguir el criterio adoptado en la FPS, a diferencia del ALN, que cuenta hojas. Cf. Schaller. E. op. cit. p. 59. La presencia (obvia) del número 1 permite distinguir si se hace referencia al documento en su conjunto o a alguna de sus páginas en particular.

posibilitar a los usuarios una reconstrucción crítica, eventualmente divergente, de los agrupamientos realizados.

3. Identificación (título formal o atribuido)

Una característica general de la música de Gandini desde fines de la década del 60 está dada por la apropiación y reelaboración de materiales no originales. Esta modalidad de trabajo no se limita a la música de otros compositores sino que se extiende también a la propia música, bajo la forma de reescrituras que continúan de obra en obra. Se establecen así entre sus diferentes obras asociaciones, independientes de toda contigüidad cronológica o de género, dadas por sus materiales y procedimientos compositivos. Como resultado de eso es difícil muchas veces establecer la pertenencia de algunos de los manuscritos (sobre todo esbozos y borradores) a una obra determinada. La reunión de fragmentos dispersos de manuscritos en un único documento tomó en consideración fundamentalmente evidencia de tipo paratextual (características del papel, instrumental, tipografía, disposición de la partitura, inscripciones). Una consideración de los aspectos eminentemente musicales (materiales, procedimientos compositivos) habría requerido un trabajo de largo aliento, solo posible con posterioridad a un primer inventario. Por esta razón las atribuciones han sido cautelosas, diferenciando siempre en el inventario los casos en los que se trata de una atribución cierta, basada en títulos autógrafos o coincidencias notorias en diferentes aspectos del documento, de aquellas que se apoyan en criterios interpretativos con menor soporte paratextual (cuyos títulos aparecen entre paréntesis cuadrados). Se ha seguido la política de registrar, cuando lo tienen, los títulos que aparecen en el manuscrito, aun cuando no correspondan al título definitivo de la obra. A la inversa, se da con frecuencia el caso de que varios documentos compartan el mismo título, cuando se trata de diferentes tipos de manuscritos y/o partituras impresas correspondientes a la misma obra (los cuales se distinguen entre sí por el número de inventario.)

5. Tipo

La denominación de las diversas clases de manuscritos de música compuesta a partir del siglo XX es objeto de debate en la literatura especializada, entre posturas que proponen reunir toda la variedad de manuscritos bajo un término común,⁸ y quienes

⁸ Cf. Nicholas Marston: "Sketch", en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Macmillan, 2001), vol. 23, p. 472.

proponen emplear una terminología más diferenciada.⁹ Excepto por las copias limpias, destinadas a la lectura de un tercero (sea un copista, el editor o los mismos intérpretes), los manuscritos que representan diferentes estadios en el proceso de la composición de una obra constituyen documentos de uso privado, con una función nemotécnica más que comunicativa, y cuyas características dependen de los hábitos creativos de cada compositor, y en ocasiones de cada obra. A los fines de clasificar los manuscritos musicales de Gandini, se elaboró una tipología ad hoc (necesariamente flexible en sus límites), basada en cinco categorías:

1. Plan: corresponde a un primer estadio en el proceso creativo, en muchos casos se trata de formulaciones verbales, disposiciones escénicas, etc. que no incluyen referencias musicales precisas.
2. Esbozo: se trata de manuscritos con notación musical, escritos usualmente en lápiz, cuya representación contiene todavía un alto grado de indeterminación en aspectos centrales (y no indeterminados) de la (posible) obra definitiva (en el contenido de altura, aspectos rítmico-métricos, texturales, instrumentales, etc.).
3. Borrador: se trata de manuscritos escritos en tinta o lápiz con un alto grado de determinación de los materiales musicales, coincidente con vacilaciones, tachaduras o divergencias respecto de estadios ulteriores de la composición. Se incluyen en esta categoría manuscritos con secciones instrumentales anotadas como reducción.
4. Copia limpia: se trata de manuscritos en tinta (excepcionalmente en lápiz), escritos en muchos casos con una caligrafía prolija y exentos de alternativas.
5. Transparencia: se trata en rigor de un tipo particular de copia limpia, escritas en tinta sobre papel vegetal, producidos con el fin de obtener copias heliográficas.

La tipología está regulada por un concepto abstracto y problemático como el de *obra musical*, que tendría en principio su soporte textual en la copia limpia. Sin embargo, mientras que para el oyente la obra se presenta como una realización acabada, para el compositor esa realización implica, de cierta forma, un renunciamiento respecto de posibilidades abiertas que permanecen sin realizar, sacrificadas a la apariencia de la

⁹ Cf. Friedemann Sallis: "Coming to terms with the composer's work in manuscripts", en *A Handbook*, pp. 43-58; y Ulrich Mosch: "Preliminaries before visiting an archive", en *A Handbook*, pp. 17-31.

obra concluida.¹⁰ Los manuscritos del FGG revelan por parte de Gandini una resistencia persistente a la fijación de sus obras: esto se manifiesta en la presencia de revisiones en la mayoría de las copias limpias de sus obras, así como en las ediciones, copias heliográficas y fotocopias. Por eso no es infrecuente la clasificación de los manuscritos como copia limpia con revisiones (por contradictoria que parezca la categoría), o copia de copia limpia revisada, cuando se pudo observar que el manuscrito copiado contaba por su parte con revisiones.

6. Inscripciones

Se asentó en este campo la presencia en el manuscrito de inscripciones corrientes tales como: título, firma, fecha, dedicatorias, indicaciones de carácter, indicaciones para la ejecución, etc.

7. Contenido

Se indica en este campo tanto la índole de la partitura (partitura, reducción, particella), así como la extensión de la obra en términos de los movimientos incluidos en ese documento en particular (ya que no siempre están completos)

12. Encuadernación

Por razones de conservación fueron retirados algunos elementos (metálicos, plásticos, adhesivos) de la encuadernación original, cuya presencia original se refleja en este campo.

14. Tipo de papel

La descripción precisa del tipo de papel empleado es un factor relevante de la identificación y la datación de los borradores. Por una parte, representa uno de los criterios para justificar el agrupamiento de fragmentos originalmente dispersos como un mismo documento. Por otra parte, ofrece indicios importantes para determinar la cronología de los documentos, a partir de su comparación con manuscritos fechados escritos en papeles del mismo tipo. Esto se dificulta en ocasiones porque Gandini empleaba frecuentemente medidas idiosincrásicas de papel, a partir del recorte de papeles estandarizados de mayor formato. Como material auxiliar de trabajo se elaboró

¹⁰ Cf. Carl Dahlhaus: "Plea for a Romantic Category", en *Schoenberg and the New Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 218.

un inventario de los tipos de papel identificados, detallando las marcas comerciales, tamaño, años extremos y los manuscritos que emplean cada uno.

18. Escritura

A los fines de determinar la condición de autógrafo de los manuscritos se elaboró un repertorio tipográfico digitalizado para la comparación de las grafías, basado en manuscritos cuya condición de autógrafo se consideró indudable.

21. Otras anotaciones

Tanto esbozos y borradores como copias limpias fueron empleadas por Gandini como 'anotadores' para las inscripciones más diversas: pruebas de tinta, números telefónicos, horarios de reuniones, y ayuda-memorias en general. El campo indica así la presencia de inscripciones diferentes de las más corrientes, asentadas bajo "Inscripciones".

22. Estado de conservación

Se realizó una distinción entre manuscritos con buen estado de conservación; estado regular, cuando mostraban por ejemplo quebraduras del papel, o algún otro elemento que justificara adoptar medidas de preservación; y manuscritos en mal estado, cuando se encontraron humedades, hongos, o cualquier elemento necesitado de acciones especiales de restauración y/o conservación.

24. Observaciones

Se incluyeron en este campo informaciones como la disposición original del manuscrito, su contigüidad con otros manuscritos en esa ubicación, así como cualquier otro elemento relevante para su identificación y/o interpretación.

25. Referencias

Se indican en este campo los números de inventario de los diferentes manuscritos o partituras que corresponden a la misma obra. Las referencias se limitan en general a la relación entre documentos textuales por una parte (series 01, 02, 05, 12 y 13); y a relaciones entre grabaciones de conciertos, programas de mano y reseñas periodísticas por otra (series 03, 04 y 09).

La **Tabla 1** ofrece un ejemplo del completamiento de los campos.

Serie 01

No. inventario	FGG-011.1-86/1-6
Ubicación original / actual	Caja Delgado 1 / Caja Delgado 1
Identificación	Oneiron IV
Compositor	Gerardo Gandini
Tipo	Copia limpia con revisiones
Inscripciones	Indicaciones escénicas y de ejecución
Contenido	Partitura de orquesta de cuerdas y particella de oboe I y II.
Instrumental	clarinete, viola, orquesta de cuerdas, 2 oboes
Género	Música de cámara
Hojas - Páginas	6 - 6
Paginación	1-4
Encuadernación	
Tamaño	20,3 x 30,4 cm (recortes)
Tipo de papel	Passantino 24 stave Pad 25.
Cantidad de sistemas / grupos	12 / 1 (pp. 1-4)
No. de compases	26 (pp. 1-4)
Tinta	Tinta negra
Escritura	GG
Revisiones	Lápiz y blanqueador
Fecha	Marzo 12, 1998
Otras anotaciones	Tinta negra
Estado de conservación	B
Intercalados	
Observaciones	Dentro de FGG-011.1-68, junto a FGG-011.1-87, FGG-011.2-88, FGG-011.2-89, FGG-05.1-64; FGG-041.2-36
Referencias	
Copia / digitalización	
Fechas del registro	26/11/2013, 18/06/2014
Archivista(s)	FK

Tabla 1. Ficha de identificación de FGG-011.1-86/1-6

El volcado exhaustivo de información en las fichas permite cumplimentar otros dos objetivos. Por una parte, minimizar la manipulación y deterioro de los documentos, intentando orientar del modo más directo posible a los usuarios en la búsqueda de información. Por otra parte, posibilitar una anticipación en la demanda de los materiales que permita reducir el tiempo de trabajo en la Audioteca (teniendo en cuenta sobre todo a usuarios que no residen en Buenos Aires).

§5. Alcance y contenido del FGG

Los manuscritos incluidos en el FGG comprenden buena parte (aunque no la totalidad) de los autógrafos conocidos de Gandini.¹¹ Los documentos conservados permiten reconstruir el proceso de creación de muchas de sus obras, tal como se observa en las anotaciones sobre partituras de otros compositores, los esbozos de ideas musicales a elaborar, y autógrafos que comprenden desde borradores hasta revisiones sobre las copias limpias. Son especialmente significativos los manuscritos que exhiben alternativas compositivas canceladas, tanto de obras estrenadas como de composiciones inacabadas o finalmente desechadas.

La correspondencia conservada en el FGG es fragmentaria. En muchos casos se conservan borradores de cartas formales. Otros autógrafos corresponden a cartas enviadas por fax. Se conserva también correspondencia con otros compositores, con directores o programadores. Especialmente significativas son cartas que revelan proyectos de obras, discos o espectáculos que finalmente no se realizaron, o lo hicieron con otras formas.

La ausencia casi completa en las instituciones musicales argentinas de una política y tradición de archivo hace de los programas de concierto y recortes periodísticos conservados documentos importantes para determinar la datación de las obras, conocer las circunstancias de su circulación y estudiar la primera recepción de la que fueron objeto. Proveen también información valiosa sobre los aspectos sociales de la escena musical contemporánea en Argentina (instituciones musicales, intérpretes y agrupaciones, salas, programación, repertorios en circulación, etc.)

¹¹ Fotocopias y copias heliográficas documentan la existencia de manuscritos que Gandini no conservó entre sus pertenencias (algunos de ellos se conservan en el Archivo de la Editorial Melos en Buenos Aires). Algunas de sus obras están ausentes por completo, y de otras se conservan sólo algunos de los materiales empleados en su composición. Gandini acostumbraba en ocasiones regalar sus manuscritos a los intérpretes que estrenarían una obra determinada, a quienes eventualmente estaba dedicada.

La escasez de ediciones fonográficas hace de los registros audiovisuales una fuente especialmente valiosa, en tanto se trata en muchos casos de los únicos registros de obras cuya circulación en el repertorio no es frecuente.

La documentación personal y profesional, por último, contiene información significativa para determinar algunos aspectos de su biografía.

§6. Acciones de transferencia

El 22 de marzo de 2014, al cumplirse un año de su muerte, la Biblioteca organizó un homenaje a Gerardo Gandini, centrado en los documentos del FGG. El homenaje contó con cuatro elementos: un concierto de la pianista Haydée Schvartz en el auditorio Jorge Luis Borges, que incluyó la interpretación de borradores y obras sin estrenar encontradas entre sus partituras. En el acceso al auditorio se instaló una exposición con algunos de los documentos del FGG: manuscritos musicales, correspondencia, registros sonoros, programas de concierto, escritos y fotografías. Durante el concierto se proyectaron documentales filmados por el cineasta Andrés Di Tella, uno de los cuales estaba centrado en el trabajo con los materiales del FGG.¹² Por último, la Biblioteca editó el libro *Gerardo Gandini. Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, edición facsimilar de algunos de los manuscritos del Fondo.¹³

Pablo Fessel (1968) es investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) y profesor de historia de la música en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre 2004 y 2009 fue director de la *Revista del Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional del Litoral y en 2008 editor invitado de la *Revista Argentina de Musicología*. Sus escritos tratan temas de música contemporánea e historia de la teoría de la música. Compiló los libros *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007) y *Gerardo Gandini. Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014).

¹² Véase la filmación del homenaje en <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6466>. Última consulta: 4/12/14.

¹³ P. Fessel y E. Grimson (comp.): *Gerardo Gandini Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014).

Nueva aproximación a la trayectoria de Julio Perceval a través de la prensa

Ana María Olivencia

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Este trabajo surge a raíz del hallazgo de gran cantidad de información sobre la trayectoria de Julio Perceval (1903-1963) durante la sistematización del material del Fondo Documental que lleva su nombre conservado en el Archivo Musical de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Una parte importante del fondo está formada por textos periodísticos que ofrecen un panorama de la vida musical de la época, de su actividad como organista y compositor y de la recepción por parte de la crítica.

Para la descripción y organización del Fondo se utilizó la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G). En esta etapa son objeto de estudio los recortes de prensa publicados entre 1926 y 1963.

La metodología contempla: relevamiento y sistematización de textos periodísticos referidos a la inserción de Perceval en el campo musical argentino; identificación de las prácticas musicales en uso en las diferentes épocas y ciudades donde estuvo radicado; interpretación de los datos y establecimiento de relaciones con otras series del Fondo.

El trabajo brindará nuevos datos sobre: la actividad artística y labor composicional de Julio Perceval, certeza sobre sus opiniones respecto a la música y los músicos argentinos, errores e imprecisiones en algunas publicaciones y evidencias sobre la valoración de su obra.

Palabras Clave: Julio Perceval, prensa, música argentina, organista.

A New Approach to the Career of Julio Perceval According to the Press

Abstract

This communication has its origins in the newly acquired information about the professional life of Julio Perceval (1903-1963) through the press material findings on the Documentary Fonds, which is preserved in the Musical Archive of the Facultad de Artes y Diseño of the Universidad Nacional de Cuyo. A major part of the Fond consists of newspaper articles that provide an overview of the musical life of the time, Perceval's activity as organist, teacher and composer as well as the reception from the critics.

General International Standard Archival Description ISAD (G) was used for the description and organization of the Fonds. Press clippings published between 1926 and 1963 are studied at this stage. Methodology includes: gathering and systematization of journalistic texts referring to the inclusion of Perceval in the Argentine musical field; identification of musical practices at different ages and cities he had been to; interpretation of data and relationship with other series of the fonds.

This study will provide new data on: the artistic activity and compositional works of Julio Perceval, certainty about his views on music and Argentine musicians, errors and inaccuracies in some publications and evidence on the value of his work.

Keywords: Julio Perceval, press clippings, Argentine music, organist.

Introducción

Julio Perceval (1903-1963) fue un músico nacido en Bélgica que llegó a convertirse en una figura reconocida en el campo musical argentino y en una personalidad prominente de la cultura de Mendoza durante la primera mitad del siglo XX, tanto por su labor composicional como por su gestión al frente del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, aspectos han quedado registrados en diversos estudios y obras de referencia.¹

Este trabajo surgió a raíz del hallazgo de gran cantidad de información sobre el accionar de Perceval y el ambiente en el que se desarrolló durante el proceso de sistematización de datos del Fondo Documental que había permanecido en poder de sus descendientes desde la muerte del artista hasta el año 2009 cuando fue donado por su familia a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Este fondo consiste en una amplia variedad de documentación relacionada con la carrera profesional del músico y con temas de su interés. Dada la importancia del material donado se vio la necesidad de implementar un proyecto para organizar y coordinar las acciones destinadas a su adecuada preservación. Es necesario aclarar que, antes de la creación del Archivo Musical de la Facultad de Artes y Diseño (2011) el proyecto se denominó ‘Archivo Julio Perceval’, actualmente está en curso y se encuentra en su tercera etapa.

Para la descripción y organización del Fondo Documental se utilizó la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G).² En base a esta normativa se ha completado la confección de fichas de las series: textos, programas de mano, fotografías

¹ Ana María Olivencia: “Perceval, Julio Miguel Adolfo” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* V 8 (Madrid: SGAE, 2001), pp. 605-606. “La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval”, *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, 3 (2003), pp. 197-203. “Historia de un joven músico belga”, *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, 8 (2014), pp. 61-76. “Trayectoria del maestro Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical”. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Mendoza, sin editar, 2006.

² CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS: ISAD(G): *Norma Internacional General de Descripción Archivística*. (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000).

y recortes de prensa. Para evitar el desgaste por el uso reiterado y la manipulación, las fotografías, los recortes de prensa y dos álbumes con cuantiosas unidades documentales se han digitalizado.

La principal dificultad encontrada al examinar los documentos de prensa se ha debido a que gran parte de los recortes no tienen referencia del medio gráfico de donde fueron obtenidos e incluso hay algunos sin fecha. No obstante, un número significativo ha sido referenciado con la información obtenida hasta el momento, ya que a lo largo de los años la autora del presente texto ha recopilado documentos epistolares, folletos, programas de mano y fotografías que han permitido completar los datos faltantes.

En esta etapa del trabajo son objeto de estudio los recortes de prensa publicados en revistas, periódicos, folletos, semanarios y boletines informativos que abarcan el periodo comprendido entre los años 1926 y 1963. El idioma predominante es el español aunque aparecen también textos en inglés, francés, italiano, alemán y flamenco.

La metodología contempla: relevamiento y sistematización de textos periodísticos referidos a la inserción de Perceval en el campo musical argentino; evaluación de la recepción de sus actuaciones como organista y como director de orquesta; identificación de las prácticas musicales en uso en las diferentes épocas y ciudades donde estuvo radicado; interpretación de los datos y establecimiento de relaciones con las series de fotografías y programas de mano que ya han sido sistematizadas.

Perceval en Buenos Aires 1926-1939

Uno de los recortes más antiguos del fondo pertenece a la Revista *El Hogar*, en la sección “La Semana musical” de Bernardo Iriberry, en el cual hay una nota sobre el jazz en América del Norte, la fabricación de órganos y las condiciones de Julio Perceval como improvisador e intérprete. Una de las imágenes con las que el artículo está ilustrado es la reproducción de un grabado del rostro de Perceval realizado por su amigo, el artista belga Víctor Delhez, radicado en Argentina. Creemos que esta nota de *El Hogar* es de 1926, cuando se produjo el arribo de Perceval a nuestro país.

Desde agosto de ese año comenzaron a anunciarse en la sección de espectáculos del Diario *La Nación* sus presentaciones en el Gran Cine Florida. Uno de los errores que se

divulgó a través de sus biografías surge de los anuncios de esta sala donde se afirmaba que había sido “contratado en Nueva York”.

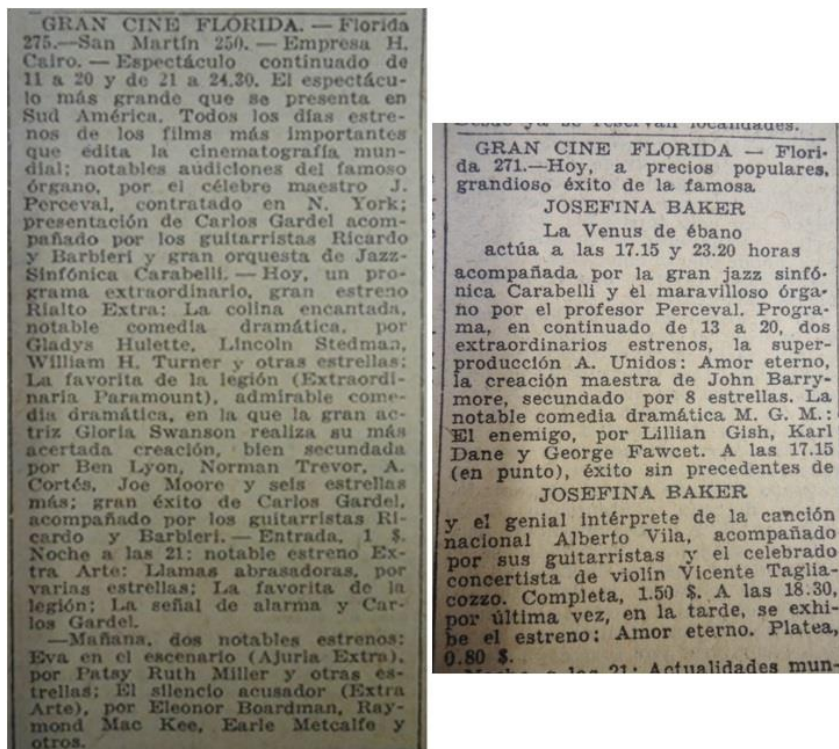


Figura 1. *La Nación* (Buenos Aires, 18-09-1926), p. 7. Anuncio donde es nombrado también Carlos Gardel. 2. *La Nación* (29-08-1929), p. 15. Aviso de la actuación de Josephine Baker.

Los avisos aparecieron desde el mes de agosto de 1926. Poco antes de que esta sala fuera adaptada para el cine sonoro Perceval grabó diez temas de música popular urbana para el sello Odeón que también fueron promocionados en la prensa.³

El único documento de índole policial del fondo está referido a la muerte de Evelyne Brélia,⁴ cantante que participaba en los conciertos del grupo de músicos de vanguardia de la capital belga en los cuales Perceval estrenó algunas obras a comienzos de la década del '20.

³ “Perceval en el órgano del Florida”, *La Nación* (24-08-1930); “Tangos ejecutados en órgano”, *La Razón* (30-12-1930). Excepto donde así se lo indica, la mayor parte de los diarios y revistas en esta primera etapa fueron publicados en la ciudad de Buenos Aires.

⁴ “L’ assassinat d’ Evelyne Brélia” Medio gráfico sin identificar (Bruselas, 25-07-[1928]). El día y el mes están escritos en lápiz en francés; se establece el año a partir de la información de Robert Wangermée en *E. L. T. Mesens, Moi je suis musicien. Ecrits réunis, présentés et commentés par R. Wangermée* (Bruselas: Didier Devillez éditeur, 1998), p. 159.

Además, hay tres recortes de tipo “social”: uno de Bruselas y dos de Buenos Aires. En el de Bruselas ha sido marcada con un recuadro en rojo la noticia sobre la visita del rey de Bélgica [Alberto I] al stand de la Maison Chanttrain. Creemos que el diario le fue enviado al músico por su madre, ya que el padre de Julio Perceval murió durante la Primera Guerra Mundial y su madre contrajo enlace nuevamente con el dueño de la Maison Chanttrain, una famosa fábrica de muñecas.⁵



Figura 2. *Canción moderna* (s/f[-1934]). Recorte referido a un evento social en el Alvear Palace Hotel.

En la imagen anterior aparece Perceval con Antonio Devoto, propietario de Radio Splendid, el director de orquesta Friedrich Weissmann y otros músicos, en un evento realizado en el Alvear Palace Hotel, probablemente en ocasión del 10º aniversario de la Radio, en 1934. Y, en el último documento de tipo social, aparecen nuestro músico, Devoto y su esposa, posiblemente en una nota de la Revista *Sintonía* en la década del '30.

Igualmente es posible relevar los órganos que inauguró⁶ y los diferentes ámbitos en los que actuó durante esta primera etapa. Con mucha frecuencia ofrecía recitales en la

⁵ “Dans les jardins. La visite du roi. Les poupées Chanttrain”, *Le Soir* (Bruselas, 16-04-1929), p. 4.

⁶ “Mañana será bendecido e inaugurado el nuevo órgano”, *La Paz* (Lomas de Zamora, 21-08-1937).

Basílica Nuestra Señora de la Merced⁷ y en el Colegio Nacional y participaba en celebraciones litúrgicas en la Catedral metropolitana.

Estrategias publicitarias de la época

A través de las páginas de propaganda en diferentes medios hay información sobre su designación como director musical de Radio Splendid, en cuya oportunidad el semanario porteño *Caras y caretas* publicó un dibujo suyo interpretando al órgano.⁸ También se puede tener conocimiento sobre las audiciones de radio y quiénes fueron sus compañeros de escenario. En uno de los avisos de Radio El Mundo publicado por la Revista *Antena* figuran junto a Perceval, Carlos López Buchardo, Berta Singerman, Juan José Castro, Ljerkó Spiller, y Andrés Chazarreta y su conjunto, entre otros artistas.⁹

Entre las estrategias publicitarias de la época sorprenden la sección llamada “Termómetro musical” en la Revista *Sintonía* donde “se miden” los grados de calidad de diferentes artistas y la “Galería de vencedores” de *La Novela Semanal*. En este último ejemplo (figuras 3 y 4, ver próxima hoja) hay una breve biografía sobre Perceval con información sustancial sobre sus antecedentes: son consignados sus estudios en el Conservatorio Real de Bruselas, las actuaciones en el cine Florida y su pertenencia a la Sociedad Nacional de Música.

Algunos recortes son de muy pequeñas dimensiones. Tal es el caso de una pequeña frase inserta en la página de un álbum: “Julio Perceval toca el órgano en casa del doctor Arce”.¹⁰ Afortunadamente fue posible relacionar esta frase con una nota que también hace referencia al doctor José Arce, un renombrado médico y diplomático argentino que hizo instalar un órgano de tubos en su casa de la Recoleta donde ofrecía veladas musicales para amigos e invitados extranjeros en las cuales Perceval intervino como ejecutante en algunas ocasiones.¹¹ Se trata de una crítica favorable sobre el último concierto del Historial de la Música para Órgano realizado en el Colegio Nacional durante 1933. En este texto se ve

⁷ “Audición de órgano”, *El Mundo* (29-11-1932); “Julio Perceval dio una audición de órgano en el templo La Merced”, *La Prensa* (03-12-1932); “Gran concierto para órgano y orquesta”, *La Fronda* (30-09-1935).

⁸ “Julio Perceval. Director musical de Radio Splendid”, *Caras y caretas* (14-06-1934).

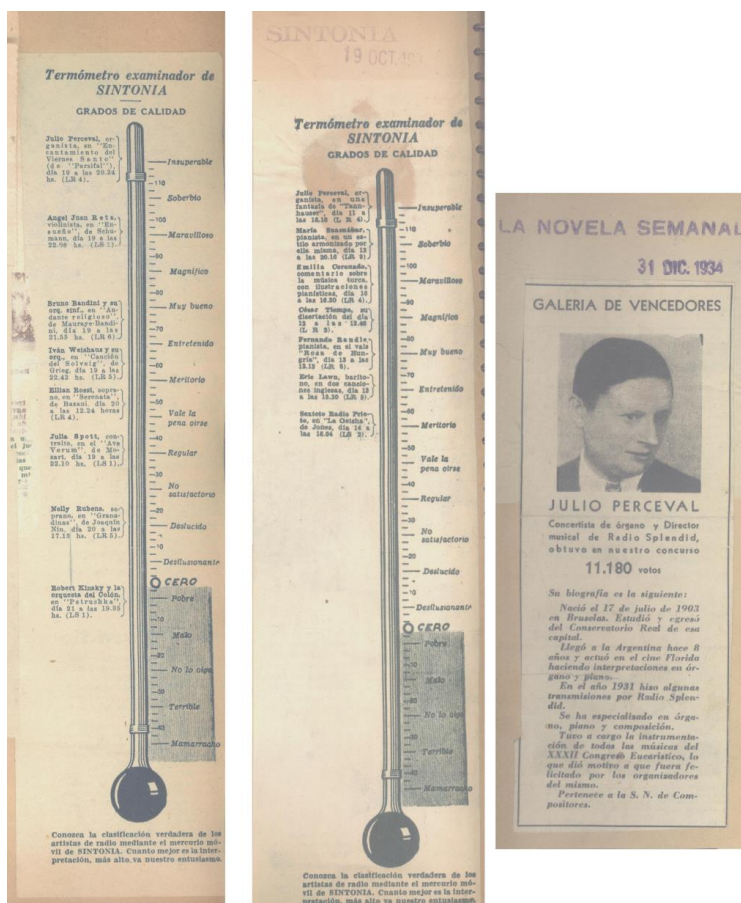
⁹ “L.R.1 Radio El Mundo. Presenta algunas novedades de su programa de marzo”, *Antena* (07-03-1936), p.12-13.

¹⁰ Buenos Aires, medio gráfico sin identificar, s/f.

¹¹ “José Arce 1881-1968. Biografía visual” consultado el 23-07-2009 en: <http://www.museoroca.gov.ar/articulosytrabajos/inmigracionhistoriaarte/arcebiovisual.pdf>.

reflejada una de las prácticas musicales de una parte de la sociedad porteña de aquella época cuando el autor, luego de comentar el concierto de Perceval, habla sobre los órganos que hay en la ciudad de Buenos Aires, tanto en templos como en teatros, y agrega:

“Pero debo señalar, que en muchas mansiones porteñas, el órgano forma parte del mobiliario y ocupa lugar preferente en el salón de música. Me complazco citar los nombres de sus felices poseedores: señora Matilde Ortiz Basualdo de Zuberbühler, don Pedro Bercetche, don Rafael Bosch, don Adolfo Hirsch, don Federico Bracht, don Arturo Boote, la familia de don Justiniano Casares, el escritor don Enrique Larreta, el ingeniero José Antonio Medina, y los doctores Bernardino Bilbao, José Arce y Pedro Chutro.”¹²



Figuras 3 y 4. “Termómetro musical” de la Revista *Sintonía*, 1934. 6. “Galería de vencedores” de *La Novela Semanal*, 1934.

Eventos destacados en los que participó

La labor artística de Perceval se vio ampliamente reflejada en la prensa, entre los eventos más importantes sobresalen los conciertos del Grupo Renovación, al que perteneció

¹² “Historial de la música para órgano”, *La Razón* (s/f [octubre-1933]).

desde 1931 hasta 1933,¹³ el Historial de la Música para Órgano mencionado¹⁴ y, en 1934, la participación como intérprete de órgano y director musical en el Congreso Eucarístico Internacional.¹⁵



Figura 5. “La cantante Mme Jane Bathori y miembros del Grupo Renovación” (sic). Medio gráfico sin identificar ([02-09-1933]).

En este importante documento el epígrafe, recortado y pegado, es erróneo. Jane Bathori (1) está rodeada por los intérpretes: Carlos Pessina (2) Francisco Amicarelli (3) y Washington Castro (8); algunos miembros del Grupo en esa época: Jacobo Ficher (4), Julio Perceval (5) y Juan Carlos Paz (8); y el artista plástico Xul Solar (6), amigo de Paz. En ese

¹³ Guillermo Scarabino: *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del Siglo XX*. (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2000).

¹⁴ “La tercera audición histórica se realizó con éxito”, *La Prensa* (7-10-1933).

¹⁵ “Ayer se efectuó la prueba de las transmisiones”, *Crisol* (9-10-1934).

concierto Jane Bathori estrenó las Six chansons, que le habían sido dedicadas por Perceval, acompañada al piano por el autor.

Durante la temporada 1935 del Teatro Colón tomó parte como organista en las primeras audiciones en la Argentina de la *Pasión según San Mateo* y de la *Misa en Si menor* de Johann Sebastian Bach, ambas obras dirigidas por Fritz Busch.¹⁶ En esa oportunidad Perceval escribió un artículo sobre la *Misa* que fue publicado en la Revista *Crótalos*.¹⁷ En setiembre de 1938 nuevamente intervino en la primera audición de una obra de Bach, en esta ocasión se trató de la *Pasión según San Juan* bajo la dirección de Erich Kleiber.¹⁸

Publicaciones

Las publicaciones tienen distintos formatos, hay revistas de interés general, folletos de sellos grabadores, semanarios e incluso, revistas de automovilismo. En una nota del folleto presentación del Álbum Radiotelefónico V.I.R.¹⁹ de 1936, se mencionan sus estudios y debut profesional en Bruselas, las grabaciones realizadas en la Basílica de la Merced y la labor de organista en el Monasterio Benedictino. El estreno de obras es frecuentemente publicitado e incluso hay un anuncio sobre una de éstas que no se concretó, la opereta *Polifemo* sobre texto de Leopoldo Marechal.²⁰

Numerosas entrevistas aparecen en publicaciones dedicadas tanto a hombres como a mujeres. Es el caso de la Revista de Automovilismo *Energina*, en cuyo N° 50 el músico habla sobre sus inicios como organista de cine mudo en el Agora Palace de Bruselas, la propuesta que recibió para ir a Estados Unidos que nunca se concretó, un comentario sobre una tournée por Europa de la que no hay constancias y su contratación en París por la empresa propietaria del cine Florida.²¹

¹⁶ “Die „Hohe Messe in h-Moll“ von Johann Sebastian Bach. Teatro Colon”, *Deutsche La Plata Zeitung* (27-10-1935); “La messe en Si mineur de J.S. Bach”, *Le Courier de La Plata* (27-09-1935); “Bach Anniversary”, *The Buenos Aires Herald* (27-09-1935).

¹⁷ Julio Perceval: “A Propósito de la Misa en Si menor” *Crótalos*, Año 3 N° 25, septiembre 1935, pp. 8-10.

¹⁸ “La Pasión según San Juan”, [Medio gráfico sin identificar] crítica favorable de Lorenzo Quesada sobre el estreno de la obra de J. S. Bach en el Teatro Colón, el 29 de setiembre de 1938.

¹⁹ Hasta el momento no ha sido posible descifrar la sigla V.I.R.

²⁰ “Entre los 22 y 55 de latitud. La vida y la obra de quienes honran al país. J. PERCEVAL”, *Noticias Gráficas* (19-01-1947, sexta edición).

²¹ “Julio Perceval. Director de la Orquesta clásica SHELL-MEX”. *Energina. Revista de Automovilismo, Vialidad y de interés general* (Año X N° 50, 1937), pp. 33-34.

En esta misma revista hay una nota sobre las Fiestas del Aire Shell-Mex que se irradiaban por Radio El Mundo ilustrada con una fotografía de los artistas que participaron en la temporada 1936. Entre ellos figura Lucy Ritter, la cantante que estrenó en 1938 *Melodías* de Perceval, acompañada al piano por el autor en uno de los Conciertos de la Nueva Música fundados por Juan Carlos Paz.

Con la lectura de otra entrevista de 1936 se tiene conocimiento de los organistas a quienes admiraba como Marcel Dupré, Joseph Bonnet, Charles Tournemire, Edouard Commette, André Marchal, Louis Vierne y Alfred Sittard y de que Arthur De Greef fue su maestro de piano. Sabemos también su opinión sobre algunos músicos argentinos quienes, según afirmaba Perceval, “tienen una ilimitada propensión a seguir sin discutir todo lo que digan los vanguardistas de París”.²²

Precisamente, el título de la entrevista mencionada anteriormente anuncia el proyecto de la dirección de un conjunto vocal por parte de Perceval. Alrededor de 80 recortes de prensa hacen referencia a las actuaciones de “Las Cinco Estrellas” y solo en uno de ellos aparece el nombre de una de las integrantes.²³ Este grupo se presentó con un programa transmitido por LS8 Radio Sténtor y LR4 Radio Splendid en cadena con radios de Córdoba, Rosario y Bahía Blanca. A pesar de que el conjunto abordaba un repertorio que incluía obras populares y académicas, su labor se extendió por poco tiempo, desde el 2 de abril hasta el 29 de junio de 1936.²⁴

²² “Julio Perceval sumará este año a sus actividades de organista, la dirección de un coro”, Medio gráfico sin identificar (s/f [-1936]).

²³ “Una de las cinco estrellas”, *Canción moderna* (27-06-1936). Esta nota menciona a Fanny Brener.

²⁴ “Cumplieron una labor artística estimable”, *Antena* (07-07-1936). Nota que da cuenta de la última actuación del grupo que fue auspiciado por la empresa Esso.



Figura 6. *Caras y Caretas* (23-04-1936).

Mendoza 1940-1955

Su primera visita a Mendoza se produjo en marzo de 1939 cuando fue convocado por la dirección de turismo para participar en los actos programados para la fiesta de la vendimia. En esa oportunidad organizó y dirigió la música de la bendición de los frutos, dio un concierto en el teatro Independencia y actuó en una muestra sobre Mendoza en la plaza Independencia. Toda la expectativa generada por su arribo quedó registrada en el Diario *Los Andes* con diversos artículos que anunciaban su posible contratación para las festividades.

En el marco de esos festejos vendimiales se realizó también el acto académico de fundación de la Universidad Nacional de Cuyo, institución que iniciaría oficialmente los cursos en el mes de agosto. Ese mismo año el rector Edmundo Correas, le encomendó a Peeceval la organización del Conservatorio de Música y Arte Escénico, cuyas actividades comenzaron al año siguiente bajo su dirección.²⁵ Su labor, junto a la de los profesores que fueron convocados para formar el claustro de la nueva institución, generó un incremento considerable en la oferta de espectáculos musicales en el medio mendocino.

²⁵ “La UNC inaugura hoy oficialmente los cursos del año 1940”, *Los Andes* (Mendoza, 15-04-1940).

Como hechos destacados de su residencia en Mendoza se pueden citar la creación del Cuarteto de cuerdas,²⁶ la Orquesta Sinfónica,²⁷ el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, en cuyo Departamento de Musicología trabajaron Francisco Curt Lange y Eduardo Grau,²⁸ la fábrica de órganos, el Taller-escuela de Luthería y el Coro de Madrigalistas (luego llamado Coro de Cámara).²⁹

Fueron importantes además el estreno de los Cantares de Cuyo,³⁰ para canto y piano, sobre poesías populares recopiladas por Juan Draghi Lucero, obra premiada por de la Comisión Nacional de Cultura y el de El Canto de San Martín, sobre texto de Leopoldo Marechal. Esta última es una obra de grandes dimensiones para solistas, coro mixto, coro de niños, orquesta y fanfarrias que fue interpretada como acto culminante del Congreso Nacional de Historia del Libertador. Numerosos artículos de Los Andes y La Libertad hacen referencia a este estreno durante el mes de diciembre de 1950.



Figura 7. *La Libertad* (Mendoza, 30-12-1950). Nota ilustrada con retratos de los solistas: Ángel Matielo, Carmela Giuliano, Nilda Hofmann y Humberto Di Toto.

²⁶ “Se presentó el cuarteto de la Universidad”, (*Los Andes*, 29-05-1941).

²⁷ “Labor fecunda ha cumplido en Mendoza el maestro J. Perceval”, *Los Andes* (08-07-1948).

²⁸ Mario Briglia: “El Departamento de Musicología en la Universidad Nacional de Cuyo”, *El Hogar*, (09-07-1950), pp.17-18.

²⁹ En 1949 el Conservatorio pasó a denominarse Escuela Superior de Música, Perceval fue su director hasta 1950 y continuó al frente del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales (luego de Estudios Musicales). Este último dependió de la Facultad de Filosofía y Letras a partir de 1952 como así también la tarea docente de Perceval.

³⁰ “Perceval como autor de composiciones folklóricas”, *Los Andes* (05-07-1941). “Se realizó un concierto en la Universidad de Cuyo”, *Los Andes* (07-07-1941).



Figura 8. *La Libertad* (Mendoza, 31-12-1950). Imagen obtenida el día del estreno de *El Canto de San Martín*.

A pesar de estar radicado en Mendoza, Perceval mantuvo vínculos con el ambiente musical de Buenos Aires ofreciendo recitales de órgano e incluso estrenando obras tal como ocurrió en el concierto realizado en el Teatro Nacional Cervantes, en el ciclo "Panorama General de la Música Argentina de Cámara" de 1952, en el que estrenó *Toccata, Villancico y Fuga* de Alberto Ginastera.³¹

Tres años después, en 1955, la provincia de Mendoza fue intervenida y en octubre de ese año la junta provisoria de gobierno de la universidad decidió cerrar el Instituto de de Estudios Musicales, en consecuencia, Perceval renunció a sus cargos de director y profesor de dicho instituto.³²

Buenos Aires y Santiago de Chile 1955-1963

Al dejar sus funciones en la Universidad Nacional de Cuyo vivió durante algún tiempo en Buenos Aires dedicado a la realización de conciertos, la composición y la enseñanza privada. Ese mismo año comenzó a dictar cursos de órgano en el Teatro Colón con una selección de aspirantes mediante un concurso;³³ posteriormente lo hizo en la Casa Lottermoser. Según un aviso del Diario *La Razón*, además de órgano y piano, los cursos comprendían interpretación, composición e improvisación.³⁴

³¹ "Órgano y Coro. Julio Perceval, organista, y coro 'Lagun-Onak' dirigido por el padre Luis de Mallea", *Crítica* (20-05-1952).

³² "Universitarias. Aceptación de varias renunciaciones" *Los Andes* (30-10-1955).

³³ Entrevista a Armando Fernández Arroyo. Buenos Aires, 27-07-2009.

³⁴ "Curso de órgano", *La Razón* (28-08-1958).

Luego, en 1959, fue invitado a dictar las cátedras de órgano y de composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Si bien Perceval trabajaba en la capital del vecino país siguió teniendo su hogar en Mendoza, donde vivían su esposa Alejandrina Suárez y su hija María Cristina y, por lo tanto, no se desvinculó totalmente de la provincia. En 1961 participó junto a otros autores en la composición de la música para la Fiesta de la Vendimia. Ese año volvió a dirigir la orquesta de la universidad y lo hizo nuevamente en 1962 y 1963. En esta última ocasión, durante la velada de gala en conmemoración del aniversario de la Revolución de Mayo.³⁵

Por sus condiciones de intérprete excepcional fue requerido en numerosas oportunidades a lo largo de su trayectoria para inaugurar órganos en distintas ciudades de nuestro país. El último de estos viajes lo realizó a la provincia de Misiones, en julio de 1963, para la inauguración del órgano de la Iglesia catedral de Posadas.³⁶

Perceval murió el 7 de setiembre de 1963, en Santiago de Chile, como consecuencia de un accidente automovilístico.³⁷ Numerosos periódicos de Buenos Aires se hicieron eco de la noticia. El primero, por ser vespertino, fue *La Razón*. También lo hicieron al día siguiente los medios gráficos tradicionales de Mendoza y Santiago de Chile. En esta ciudad, días después, *El Mercurio* publicaba una semblanza de Alfonso Letelier, texto muy rico en anécdotas, incluso de la infancia del músico, y con detalles y comentarios que permiten conocer algunos aspectos de su personalidad. Al referirse a su vasta cultura Letelier decía: “Si conocía a fondo y admiraba la patrística de la iglesia con San Agustín o San Ambrosio, prefería el dinámico evolucionismo de Teilhard de Chardin. Y si condenaba el marxismo ateo, era sobre la base del acabado conocimiento que poseía de las obras de Marx y de Lenin, en quienes por lo demás, reconocía muchos aciertos”.³⁸

Como se puede concluir, es factible seguir las cambiantes circunstancias de la vida profesional de Julio Perceval y su tránsito por diferentes universos musicales a través de la prensa. Por ello, este trabajo intenta plantear posibles líneas de investigación para futuros estudios dado que estos documentos pueden aportar información no solo sobre nuestro músico, sino también sobre las prácticas musicales en uso a lo largo de su trayectoria.

³⁵ “Realízase Velada de gala en el Independencia. El concierto será dirigido por el Maestro Perceval”, *Los Andes* (24-05-1963).

³⁶ “Honda emoción estética produjo el concierto de J. Perceval”, *El Territorio* (Posadas, 30-07-1963).

³⁷ “Murió Julio Perceval”, *Correo de la Tarde* (08-09-1963).

³⁸ Alfonso Letelier Llona: “Semblanza de Julio Perceval”, *El Mercurio* (Santiago de Chile, 20-10-1963).

Ana María Olivencia realizó sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es docente en las cátedras de Armonía e Historia de la Música de la Facultad de Artes y Diseño de la misma universidad. Esta tarea es complementada con la de investigación para la cual ha sido becada por esa casa de estudios y por el Fondo Nacional de las Artes.

Su interés por la música de Mendoza la ha llevado a dirigir distintos proyectos sobre compositores mendocinos cuyos resultados han sido difundidos en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* publicado en Madrid entre 1999 y 2002. En el año 2006 obtuvo el grado de Magíster en Arte Latinoamericano en la Facultad de Artes y Diseño con la tesis denominada *Trayectoria del maestro Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical*. Desde el año 2009 está dedicada a la organización del “Fondo Documental Julio Perceval”.

El análisis musical en la música del Siglo XX

El problema de la “expresión” en la obra tardía de Anton Webern. La antinomia construcción-expresión en la *Sinfonía op. 21*

Héctor Rubio

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Está generalizada hoy la aserción de que la expresión sería idéntica a la estructura de la obra en el Webern tardío. Musicólogos como E. Karkoschka y F. Döhl así lo sostienen. Según otros sólo se hallarían residuos de formas expresivas tradicionales, que no serían importantes. R. Oehlschägel busca conectar la obra con la vida del compositor, lo que difícilmente conduce a cuestiones específicas.

Una posición muy distinta surge cuando se observa con atención la repetición próxima de grupos de notas o acordes, que, aunque todavía se pueden explicar por la serie, resultan contradictorias con la naturaleza del serialismo. Que tales pasajes resultan fácilmente erradicables, modificando el orden serial, indicaría que son intencionales. Existiría un extremo determinismo de la concepción en contradicción con una dimensión contingente, que corresponde a la manifestación de lo expresivo. Este problema es tratado de forma paradigmática, usando como ejemplo la *Sinfonía op. 21* de Webern, que inaugura la sucesión de sus obras tardías.

Palabras claves: Webern, serialismo, expresión, construcción, sinfonía.

The Question of “Expression” in Late Webern

Abstract

It is today a general statement to be the expression identical with the construction in late Webern. Musicologists such as E. Karkoschka and F. Döhl claim for such an assertion. After other musicologists there is only some expressive residue of the tradition, nothing very important. R. Oehlschägel searches for connecting the work with composer's life, what makes difficult to explain some specific questions.

A very different way appears when one watches with careful attention the near repetitions of notes or accords in the musical texture. Although they still can be explained by the usage of the row, their treatment is against the nature of the serialism. That those passages are very easy to eradicate modifying the dodecaphonic order would point out that they are intentional. There would be an extreme determinism in contradiction to the contingent dimension related to the expression. This problem is dealt with paradigmatically, using as an example Webern's *Symphony op. 21*, which inaugurates his late works.

Keywords: Webern, serialism, expression, construction, symphony.

Hoy parece regir en los ámbitos musicológicos la convicción de que la obra tardía de Anton Webern, que se considera que comienza con su *Sinfonía op. 21* de 1928, está consagrada a plasmar esencialmente la forma de un pensamiento abstracto, que se agota en él mismo. La recepción de ese conjunto de composiciones que llega hasta el opus 31 ha crecido hasta convertir el análisis estructural de sus partituras en un objeto de culto para la Musicología. De ahí la impresión de que la música de Webern aparece en la actualidad como necesariamente agotada desde el punto de vista hermenéutico. Quienes, por otro lado, se plantean la cuestión de la función expresiva de esos opus, se encuentran frente a la intrincada tarea de desarrollar categorías, que den cuenta de lo que se presenta como significativamente inconmensurable. Ellos se toparán con la réplica, devenida ya en un topos de la recepción, de que, en esas obras, la expresión no sería sino idéntica con la estructura. Así Erhard Karkoschka concibe la producción tardía de Webern bajo el lema de “música como constelación”, resumiendo su juicio sobre ella en la formulación de que “fuera de los mencionados acontecimientos (por los que entiende los hechos de la estructura), nada, absolutamente nada, ocurre”.¹ Al mismo tiempo, concede él la presencia en esa música de una “obscure Stimmung” (que podríamos traducir como “temple” o “carácter oscuro”), a la vez que observa que Webern “habría aspirado también a viejas cualidades expresivas románticas”. Para Friedhelm Döhl entra en consideración “la expresión musical” sólo cuando uno se atiene “a las relaciones interno musicales o estructurales”.² En el mismo lugar admite, sin embargo, que en la creación weberniana pueden “estar ocultos inclusive momentos poéticos o psicológicos”.

Si dejamos de lado estas concepciones que trivializan los posibles contenidos expresivos al reducirlos a meros residuos de arrastres tradicionales, parecería que casi no queda otra estrategia que dar lugar a una exégesis que vuelve equivalente la estructura con la expresión, procediendo a transferirnos al ámbito de un lenguaje matemático. Que es lo que ha intentado hacer, por ejemplo, Eberhardt Klemm en su artículo “Sobre la teoría de algunas combinaciones seriales”,³ sin admitir ni por un momento que la falsificación de una tal hermenéutica pudiera dejar en pie todavía la categoría de lo expresivo referida a la

¹ Erhard Karkoschka: “Der missverstandene Webern”, *Melos*, 29 (1962), p. 15.

² Friedhelm Döhl: *Weberns Beitrag zur Stilwende der neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der “Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen”* (München/Salzburg, 1976), p. 264.

³ Eberhardt Klemm: “Zur Theorie einiger Reihen-Kombinationen”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 23 (1966), p. 170 ff.

dimensión fáctica de lo sensorial y musical en el nivel de la obra concreta. Para otros autores (Reinhard Oehlschlägel, por ejemplo),⁴ la obra de Webern coincidiría en el plano más estrecho con su vida, con lo cual la pregunta por la expresión se trasladaría al otro extremo de la gama de las interpretaciones. Este reclamo parece hoy difícil de arrastrarnos a conclusiones, que arrojen alguna luz esclarecedora, porque, además de la parquedad de los datos disponibles, consideraciones poco específicas no ayudarían a explicar aspectos extremadamente específicos de la manifestación sonora.

Hay cuestiones técnicas en las composiciones, que aparecen tan sobredeterminadas en el período que consideramos, que llevan o están ligadas a cuestiones estéticas, las que sólo podrían ser respondidas desde el interior de las obras mismas, cuando abrimos éste a la mirada analítica. Como cuestionable se demuestra en este contexto la apresurada opinión de que, en lugares expuestos de las obras tardías webernianas, la repetición de grupos de notas sucesivos o de acordes, según el caso, estaría condicionada en forma exclusiva por la estructura específicamente dodecafónica. Igual que resultaría imprudente afirmar que el compositor sería mal entendido, si uno interpretara esos pasajes expresivos de repetición como inequívocamente intencionales.

Ejemplo 1. Compases 1a 8.

Ejemplo 1

Consideremos los primeros ocho compases del primer movimiento de la *Sinfonía op. 21*, que en la instrumentación he reducido aquí a los dos cornos y el clarinete para mayor claridad de la explicación (Ej. 1). Como es conocido, Webern construye la exposición inicial de este movimiento de sonata, una suerte de fanfarria, sobre la base de tres cánones a dos voces, que entran sucesivamente y se traslapan parcialmente: el primero a cargo de los dos cornos, el segundo con el clarinete y el clarinete bajo y el tercero

⁴ Reinhard Oehlschlägel: “Anton Webern heute”, en Dieter Rexroth (ed.), *Opus Anton Webern* (Berlin, 1983), p. 165.

desarrollado por el violoncello y la viola. Pues bien, el primero de los dos instrumentos de cada dúo canónico, 2º corno, clarinete y cello, al sumarse los tres completa, a razón de cuatro notas cada uno, en forma sucesiva las doce de la serie original. Los segundos instrumentos de cada canon, a saber 1er. corno, clarinete bajo y viola, presentan la inversión de la serie, también a razón de cuatro notas cada uno, por orden y sin repetir entre sí ninguna de las doce. Esta conducta compositiva es, sin duda, ortodoxa en el serialismo, pero resulta que ya en los primeros 8 compases, el 1er. corno, a dos compases después del 2º principia repitiendo la nota la en el mismo registro que lo hizo éste. A continuación, el salto si-sib en redondas del 2º corno es reiterado, dos compases más tarde, por el clarinete. En los compases siguientes, es posible constatar otras reiteraciones en el curso de los instrumentos involucrados en la disposición canónica.

Si bien la lógica de la construcción es inobjetable desde los principios del dodecafonismo, la no repetibilidad de las notas hasta haber concluida la sucesión serial parece cuestionada en los hechos. Webern dice sobre ese principio que:

“[...] así resultó la necesidad de impedir que una nota reciba un sobrepeso, de impedir que, a través de la repetición de una de las notas, ésta pudiera destacarse. Sin la repetición de notas no puede haber, naturalmente, una composición, la obra tendría que terminar, cuando todas las doce notas se han presentado... En el curso de las 12 notas no debería entonces repetirse ninguna. ¡Pero pueden tener lugar cientos de derivaciones a la vez! Eso puede ser. Sólo que donde una ha comenzado, allí deben las otras notas de la serie seguirla, sin que ninguna se repita.”⁵

La ley sobre la manera de uso de la serie dodecafónica vale para una voz solo, pero el número de voces puede ser grande. Esta explicación de Webern no está exenta, sin embargo, de problemas. Adorno llamó esta contradicción “error escolar de dialéctica musical”, pero evita, como Webern, tratar de resolverla de manera directa. Importa señalar que el compositor hubiera estado en situación de modificar sin esfuerzo esas reiteraciones de altura a través de un ordenamiento serial distinto, sin que, y esto es lo significativo, la idea principal de la estructura dodecafónica se alterara ni siquiera al comienzo.

⁵ Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, (ed. por W. Reich), (Viena: Universal-Edition, 1960), pp. 41/42.

Ejemplo 2. Compases 11 a 13.

The musical score shows three staves: Corno (Horn), Viola, and Violoncello (Cello). Measure 11: Corno plays a half note D#2 (labeled 1. and p); Viola plays a half note D#2 (labeled p); Violoncello plays a half note D#2 (labeled p). Measure 12: Corno plays a half note D#2 (labeled mp); Viola plays a half note D#2 (labeled p); Violoncello plays a half note D#2 (labeled p). Measure 13: Corno plays a half note D#2 (labeled p); Viola plays a half note D#2 (labeled p); Violoncello plays a half note D#2 (labeled p). The Viola staff also has an 'Arpa' (Arpeggio) marking above measure 13. The Violoncello staff has an 'Arpa' marking below measure 13.

Ejemplo 2

Sean ahora tratados brevemente tres pasajes de la *Sinfonía op. 21*, más difíciles de conciliar con la estética del serialismo. En el compás 13 del primer movimiento, viola y violoncello articulan una 3ª. Mayor (re-fa#) (en realidad, a más de dos octavas de distancia), que sigue a una 4ª. justa entre viola y corno, en un contexto, donde la interválica exhibe 7as. y 9as (Ej. 2). No es sólo llamativa la aparición de ese intervalo consonante, sino aún más el hecho de que el fa# constituye la nota terminal de una frase melódica de 3 notas, toda a cargo de la viola (mi-fa-fa#) y que tiene la duración de 10 negras, la más extensa de toda la primera parte del movimiento. La posición grave del re en el cello y la amplitud del intervalo entre el cello y la viola le otorgan al momento armónico algo del carácter de una fundamental. Impresión tanto más intensa, cuando se advierte que, a continuación, en ese compás 13, el corno, el arpa y el cello producen las notas do#, mi y do# sucesivamente, con lo cual la sensación de un inmanente Re Mayor se pone de relieve. Esto ocurre en un punto formalmente significativo del movimiento por tres circunstancias: a) acontece justo en la mitad de la exposición, que abarca 25 compases, b) precede al compás, en donde aparece una configuración melódico-rítmica en el violín, que podría considerarse el equivalente de un 2º tema en la exposición de un allegro de sonata y c) coincide con el momento donde Webern abandona la identificación de cada forma de la serie con un timbre instrumental determinado para dar lugar a una repartición polifónica de las series. En una factura, marcada por tan ostensibles tendencias al control total de la composición como las que definen el tempo inicial de la sinfonía, parece difícil referir la explícita ocurrencia tonal recién señalada a las “históricas implicaciones del material”, según la famosa expresión de

Adorno, sino que su contundencia, debe decirse, trasciende la voluntad de nivelación del material y su tratamiento.

En el compás 47 del 1er. Movimiento, aparece en el solo del violín una figura de dos notas, si-sib, que, después de una pausa de 8 corcheas, es repetida literalmente por el tutti de los primeros violines, disminuyendo según el regulador dinámico la primera vez y fuerte por el tutti la segunda (Ej. 3). Este contraste dinámico concede a la primera aparición el carácter de una anticipación más bien tímida por el contexto de un ritardando en el que incurre. Lo contrario sucede con el segundo acontecimiento. Este aparece marcado con un *a tempo*, sigue una pausa general para los violines, ingresando el curso sonoro, a partir de allí, en un ámbito, donde la entrada de los demás instrumentos viene cargada con la indicación *fp*.

Ejemplo 3. Compases 46 a 48.

The musical score for measures 46-48 shows the following details:

- Measure 46:** Clarinete (treble clef) plays a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. I. VI. I (treble clef) plays a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. Dynamics: *p*.
- Measure 47:** Marked *rit.*. Clarinete (treble clef) plays a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. I. VI. I (treble clef) plays a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. Violoncello (bass clef) plays a half note G2, quarter note A2, and half note Bb2. Dynamics: *p*.
- Measure 48:** Marked *a tempo*. Clarinete (treble clef) plays a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. I. VI. I (treble clef) plays a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. Violoncello (bass clef) plays a half note G2, quarter note A2, and half note Bb2. Viola (bass clef) plays a half note G2, quarter note A2, and half note Bb2. Dynamics: *fp*.

Ejemplo 3

Si bien se trata, en el caso considerado, de un pasaje discursivo elemental, el inusual contraste dinámico para la música de Webern rompe con esa imagen que tenemos de él, que lo singulariza como un lírico absoluto, para introducir una instancia dramática. Que esa dramatización tiene consecuencias, que no son meramente puntuales, lo muestra el hecho de que, desde el compás 48, se inicia una sección caracterizada por las indicaciones de fuertes y *sforzati* para prácticamente todos los instrumentos, lo cual se prolonga hasta el

compás 48. Como en el caso del paso de la primera idea temática a la segunda en la exposición, también aquí el pasaje analizado de la reiteración de la 8ª. disminuida si-sib acontece en un momento formalmente significativo, aunque no de un tal alto grado de coincidencia. Entre 4 y 3 compases antes, ha comenzado la reexposición o lo que se pudiera entender por tal en una forma sonata y, sin duda, con la reaparición de la serie original, pero ahora en la viola. No está aquí más, sin embargo, el personalísimo tratamiento en cánones a dos voces de la exposición, sino que la presentación ocurre en forma descompuesta y rítmicamente alterada. Del compás 45 al 48 (Ej. 4) se da el fenómeno único en el movimiento de la sucesión rit., a tempo, rit., a tempo, con cambio por compás, que coincide con el momento en que las cuerdas quitan la sordina, la que volverán a retomar recién desde los compases 59/60. Estamos, entonces, ante el surgimiento de una dimensión expresiva, que no se puede explicar por la pura lógica de la construcción ni reducir a la general homogeneización e interiorización reconocida del discurso weberniano.

Ejemplo 4. Compases 45 a 49.

The musical score for measures 45 to 49 is presented for the following instruments: Kl. (Clarinete), Bkl. (Bajo Clarinete), Hrn. (Hornos), Hrf. (Harfa), 1. Gg. (Gobletto), 2. Gg. (Gobletto), Br. (Batería), and Vlc. (Violoncello). The score is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and performance instructions. The woodwinds (Kl. and Bkl.) play a melodic line starting in measure 46, with dynamics ranging from *p* to *f*. The strings (Hrn., Hrf., Gg., Br., Vlc.) provide a harmonic and rhythmic foundation, with some instruments playing *ppp* or *fp*. The score includes performance instructions such as "rit.", "a tempo", "gedämpft", "Solo", "Alle (o. Dpf.)", "Dämpfer ab", and "Solo". The overall structure is characterized by a unique sequence of rhythmic changes and dynamic shifts.

Ejemplo 4

El segundo movimiento de la *Sinfonía op. 21* consiste en un tema seguido de 7 variaciones más una coda final. Como Friedhelm Döhl ha observado “el tema propiamente” no es otra cosa que “la abstracta idea de la simetría horizontal”,⁶ puesto que no constituye un enunciado más allá que la casi descarnada evolución melódica de una serie en el clarinete, donde la segunda mitad reproduce en palíndrome la primera mitad transportada una 4ª. justa más arriba. Esa disposición palindrómica será respetada en todas y cada una de las variaciones, inclusive en la coda, que podría entenderse como una variación más. Precisamente en ésta tiene lugar la manifestación de un momento de notable y casi tangible plasticidad (Ej. 5). Finalizando el movimiento, el violín solo, escuetamente acompañado por el arpa, expone una frase melódica, cuya pregnancia resulta de lo más notoria. Una pausa general de todo un compás divide netamente la propuesta de sólo tres notas del violín de su respuesta en retrógrado de los compases 92 a 96. Lo que posee, sin duda, una simetría significativa desde el punto de vista de la estructura, asume por su plasticidad el carácter de un gesto semántico, el de un recogerse sobre sí mismo, el de una manifiesta voluntad de concluir. Gesto comparable, además, al curso melódico, igualmente separado por una pausa, la-fa#, fa#-la, del solo del violín en el cierre del 1er. movimiento de la 9ª. *Sinfonía* de Gustav Mahler (c. 445 f.) En ambos casos, la música se vuelve un índice, en su temporalidad, de que termina.

Ejemplo 5. Compases 92 a 96.

como tales, sin, por supuesto, sacrificar nunca del todo el sentido musical”.⁷ Lo analizado sobre la *Sinfonía op. 21* no puede sino dar la razón a lo dicho tempranamente por Adorno. Pero, si la pregunta por la cuestión de la expresión en el Webern tardío tiene hoy alguna relevancia, habrá de reconocerse que, en una conducta de lo determinado en extremo para el objeto estético, la constituyente expresiva en situación de exposición impone un efecto trascendente, que no puede sino potenciarse en un contexto donde prevalece la nivelación absoluta. Indiferente respecto a si el trascender concreto es pretendido por el compositor, si es un “determinado” también en un entorno de elevada determinación y control o si se genera contingente, gana completa transparencia la pregunta no por lo que pasa, por el que es lo que es, sino por el logro estético y la proyección de sentido, que éste hace posible.

Héctor Rubio es Profesor de Composición Musical y Licenciado en Letras Clásicas y en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Se doctoró en Filosofía, especialidad Musicología, en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt am Main con una tesis sobre el Manierismo en la polifonía vocal del siglo XVI en alemán. Llevó a cabo estudios de piano y órgano, dedicándose especialmente a difundir la música contemporánea. Se desempeñó como profesor titular de Historia de la Cultura y de Historia de la Música hasta su jubilación en la UNC. Es profesor plenario en esta universidad. Ha sido Director del Doctorado en Artes en la Facultad de Filosofía y Humanidades de Córdoba. Como investigador se ha dedicado sobre todo a temas de la Musicología histórica, Teatro contemporáneo y Estética. Ha escrito sobre las figuras retóricas en Vivaldi, la tonalidad en Lully, el simbolismo del número en Bach, el drama musical wagneriano, la obra de P. Boulez, H. W. Henze e Isang Yun y cuestiones de estética de la recepción y sociología del arte.

⁷ Theodoro W. Adorno: “Das Altern der neuen Musik”, en *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Göttingen, 1963), p. 143 f.

Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica

Alejandro Martínez

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

“Micromodo” es la denominación que el compositor argentino Francisco Kröpfl dio a una estructura interválica de tres notas que es utilizada como elemento mínimo de construcción melódico/armónica. Los micromodos constituyen una herramienta para la organización de la altura en la música no-tonal y han sido utilizados por varios compositores argentinos de diferentes generaciones. Es por ello que podemos afirmar que su creación y teorización por parte de Kröpfl constituye un verdadero aporte a las técnicas de composición del siglo XX. En este trabajo nos proponemos comparar la propuesta de Kröpfl con otros enfoques teóricos de la altura en la música post tonal, tales como la teoría de los *Pitch Class Sets*, cuyo representante principal es Allen Forte; el *Trichordal Analysis* de Steven Gilbert y el *Tone Clock* del compositor holandés Peter Schat.

Finalmente, y después de abordar algunos de los aspectos más salientes de la propuesta de Kröpfl, proponemos realizar un análisis musical interválico de la sección inicial de la obra *El Riseñor* (1985), del compositor argentino Julio Viera, quien ha utilizado extensamente los micromodos en sus composiciones.

Palabras clave: Francisco Kröpfl, micromodo, atonalidad, análisis musical.

Some Aspects of Francisco Kröpfl’s Micromodos and its Historical Context

Abstract

Francisco Kröpfl, an argentinian composer and theorist, devised the “micromodos” as a music-theoretical tool for the composition and analysis of post-tonal music. Technically, a “micromodo” is a set of three pitch-classes used as a building block for melodic and harmonic purposes. As a tool for post-tonal composition, the micromodos have been widely used by several argentine composers. In this paper, we propose a comParíson with other theories of pitch organization of non-tonal music: the “Pitch Class Set Theory”, as devised and presented chiefly by Allen Forte; the “Trichordal Analysis” of Steven Gilbert, and the “Tone Clock” of the dutch composer Peter Schat, in order to elucidate several similitudes and differences between them. Finally, a brief intervalic analysis of the beginning of Julio Viera’s choral work *El Riseñor* (1985) is offered in order to appreciate the workings of the “micromodos”.

Keywords: Francisco Kröpfl, micromodo, atonality, music analysis.

1. Los micromodos

“Micromodo” es la denominación que el compositor argentino Francisco Kröpfl¹ dio a una estructura interválica de tres grados cromáticos que es utilizada como elemento mínimo de construcción melódico/armónica. Los micromodos constituyen una herramienta para la organización de la altura en la música no-tonal. La figura siguiente muestra los 12 micromodos diferentes que pueden formarse asumiendo la equivalencia transposicional e invercional.²

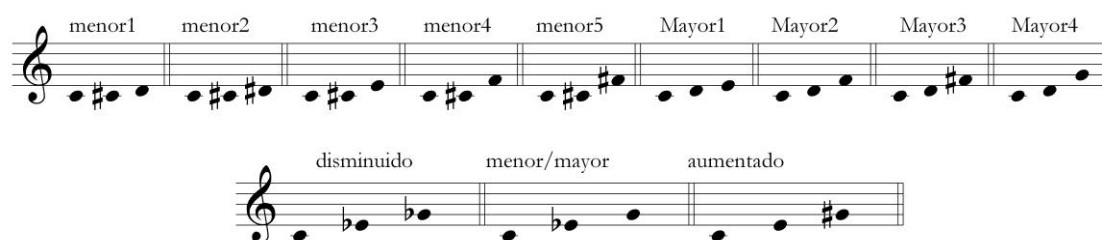


Figura 1. Los *Micromodos* de Francisco Kröpfl.

Kröpfl llama “menores” a los cinco primeros micromodos porque se organizan o tienen como elemento característico al intervalo de 2ªm y “mayores” a los cuatro siguientes, que hacen lo mismo con el intervalo de 2ªM. Los tres restantes se conforman por superposición de terceras formando las tríadas disminuida, menor/mayor y aumentada.

Muchos compositores argentinos han adoptado el uso de los micromodos como herramienta compositiva para el control de las alturas en composiciones no-tonales.³ Es por ello que podemos afirmar que su creación y teorización por parte de Kröpfl constituye un verdadero aporte a las técnicas de composición del siglo XX. Sin embargo, existe un gran

¹ Francisco Kröpfl es un compositor y docente argentino. Es pionero en el campo de la música electroacústica en Argentina y Latinoamérica (fundó en 1958 el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires). Fue director (1967-1971) del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), y posteriormente (1972-1976), Jefe del Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). Desde 1982 hasta 2006 fue Jefe del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Kröpfl tiene, además, una extensa labor como docente de composición y análisis musical.

² También –como en la mayoría de los abordajes de la música no tonal-, se asume la equivalencia de octava y la equivalencia enarmónica de las notas. Por ello los micromodos representan colecciones de “grados cromáticos” o “clases de altura” y no de notas específicas.

³ Entre algunos de los compositores que han utilizado –en mayor o menor medida- a los micromodos en composiciones propias, podemos mencionar a Julio Viera, Jorge Rapp, Pablo Cetta, Pablo Di Liscia, Guillermo Pozzatti y Marcelo Delgado.

vacío en cuanto a fuentes bibliográficas que aborden el tema. El mismo Kröpfl no produjo ninguna obra teórica que abordara explícitamente el tema (aparentemente, más allá de algún breve tratamiento en ciertos seminarios o tangencialmente en algunas publicaciones), por lo que el uso de los micromodos se transmitió principalmente por vía oral, a través de compositores y músicos que realizaron estudios privados con él y que, subsiguientemente, lo difundieron a otros compositores más jóvenes. Se plantea, entonces, una situación paradójica: existe un saber técnico musical que ha guiado la práctica compositiva de numerosos compositores argentinos por varias generaciones y del que no hay casi rastros documentales. La única excepción, hasta donde sabemos, la constituye el artículo de Marcela Pavia,⁴ trabajo que Kröpfl considera como exposición cabal de su sistema y que será nuestro punto de referencia.⁵

En este trabajo comenzaremos realizando una comparación con otros enfoques con los que la propuesta de Kröpfl guarda semejanza, para luego intentar una aproximación inicial a los micromodos que culmine con un breve análisis.

2. La *Set Theory* y los *Pitch Class Sets* de Allen Forte

La obra de Allen Forte⁶ constituye la referencia obligada acerca de la teorización y el análisis de la altura en el campo no-tonal.⁷ Como es sabido, el trabajo de Forte se enmarca en una amplia tradición estadounidense de compositores y teóricos (Babbitt, Lewin, Starr, Hanson, Perle, Martino, Wuorinen, etc.) que, desde la década del 1960 del siglo pasado aproximadamente, abordaron teóricamente diferentes aspectos de la técnica

⁴ Pavia, Marcela, “La estructura de la música atonal: dos enfoques”, *Code XXI* (1998), pp. 199-214.

⁵ Esta evaluación por parte de Kröpfl tiene dos fuentes: Pavia (comunicación por mail) comenta que Kröpfl leyó su manuscrito sobre micromodos y recomendó su publicación en la revista *Code XXI*. Solare menciona que Kröpfl, ante la pregunta sobre la ausencia de fuentes bibliográficas sobre los micromodos, remitió al artículo de Pavia. Véase Juan María Solare: “Extensa aproximación a mi sucinta Sonatinina para piano”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* Año XXVI, N° 26 (2012), pp. 709-721.

⁶ La obra teórica de Allen Forte sobre la música post-tonal es extensa. En particular nos centraremos aquí en los siguientes trabajos: “A Theory of Set-Complexes for Music”, *Journal of Music Theory* 8/2 (1964), pp.139-142; “Sets and Nonsets in Schoenberg’s Atonal Music”, *Perspectives of New Music* Vol 11/1 (1972), pp. 43-64; *The Structure of Atonal Music* (New Haven, Yale University Press, 1973); “Schoenberg’s Creative Evolution: The Path to Atonality”, *Musical Quarterly*, 64/II (1978), pp. 133-76 y

“The Magic Kaleidoscope; Schoenberg’s First Atonal Masterwork, Opus 11, Number 1”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5, No. 2, (1981), pp. 127-169. Como toda teoría, la de Forte experimentará cambios, refinamientos y la aparición de nuevos conceptos con el correr del tiempo, pero sus supuestos básicos -en líneas generales-, se mantendrán.

⁷ Forte declara en el Prefacio a *The Structure of Atonal Music*, p.IX, que su intención “es la de proporcionar un marco teórico general por medio del cual los procesos que subyacen a la música atonal puedan ser sistemáticamente descriptos”.

dodecafónica y la música del período atonal libre de los compositores de la Segunda Escuela de Viena. El logro del sistema de Forte fue la codificación y sistematización de las propiedades interválicas de conjuntos o colecciones de grados cromáticos (*Pitch Class Sets*) de 3 a 9 elementos y su integración junto a otros conceptos (como la relación **Z** entre sets que comparten un mismo contenido interválico pero no son reducibles a la misma *forma prima*; los diferentes recursos para establecer grados de similitud entre sets no equivalentes; la importancia de la relación de complementación; los *complejos de sets* y las relaciones **K** y **Kh**, etc.) Con este arsenal de herramientas analíticas, la *Set Theory* (tal como se conoce popularmente a la teoría de Forte, pero también a sus derivados, variantes y desarrollos posteriores) se instituyó como la herramienta analítica más sofisticada para el análisis de la música no tonal⁸, al menos en el ámbito estadounidense.⁹

Sin embargo, la teoría de Forte, tal como es presentada en *The Structure of Atonal Music* constituye una herramienta de análisis musical, no está orientada explícitamente hacia la composición. Esta marca una diferencia importante con la propuesta de los micromodos, concebida, en primer lugar –como veremos más adelante–, como una herramienta compositiva. Otro punto a resaltar es que, en el sistema de Forte, los tricordios no tienen una relevancia especial. En realidad, en uno de sus artículos tempranos más conocidos, Forte rechaza los análisis que se concentren en conjuntos pequeños como los de tres elementos. Allí, refiriéndose a la música de Schoenberg, Forte afirma:

“Los componentes de estas estructuras musicales, son conjunto de grados cromáticos [i.e., *pitch-class sets*] que contienen de cuatro a ocho elementos. En cualquier composición, el stock de conjuntos que tienen significación estructural [...] es relativamente pequeño”.¹⁰

⁸ Del mismo modo que la teoría schenkeriana –principalmente en el ambiente académico estadounidense–, logró igual status para el análisis de la música tonal.

⁹ Decimos “en el ámbito estadounidense”, porque la *Set Theory* no logró captar la atención de los analistas europeos hasta varios años después de su formulación original. Para apreciar los reparos de algunos musicólogos europeos hacia la *Set Theory* (en este caso un francés, Marcel Mesnage y un belga, Célestin Deliège –que representan a la teoría musical francesa–), véase el número 17 de *Analyse Musicale* de 1989, en el que Forte defiende su teoría frente a las (mal)interpretaciones. La desconfianza parece haberse extendido en el tiempo puesto que, en 2003, se realizó en el IRCAM el *Colloque autour de la Set Theory: Rencontre Musicologique Franco-Américaine*. Véase Moreno Andreatta; Bardez, Jean-Michel & John Rahn (eds.): *Proceedings of the Symposium Around Set Theory* (París: Editions Delatour/Ircam, 2008). En Argentina, Pablo Di Liscia y Pablo Cetta presentaron los fundamentos de la *Set Theory* en la revista *Lulú* en 1991 (Di Liscia, P. y Cetta, P.: “P.C.SOS”. *Lulú*, Vol.2 (1991), pp. 62-67. En una obra reciente, los mismos autores realizan un tratamiento exhaustivo y orientado hacia la composición. Véase P. Di Liscia y P. Cetta: “Elementos de Contrapunto Atonal”, *Cuaderno de Estudios Nro.6* (Instituto de Investigaciones “Carlos Vega”: Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2010).

¹⁰ Forte, “Sets and NonSets”, p. 43.

En otro artículo clásico que aborda el análisis de la primera pieza del Op.11 de Schoenberg, agrega:

“Los tricordios [...] se encuentran en la superficie musical y no se requiere ninguna habilidad analítica para descubrirlos [...] En general los tricordios son ubicuos en la música atonal y desempeñan un rol análogo a los motivos diádicos en la música tonal, mientras que los componentes estructurales básicos son conjuntos más extensos. En el caso del Op.11/1 se trata de hexacordios”.¹¹

Esta es una de las razones por las que Forte cuestiona a George Perle y rechaza su concepto de “célula básica”. En efecto, Perle sostiene que:

(En la música atonal libre) “el elemento integrador es a menudo una célula interválica mínima, que puede ser expandida a través de la permutación de sus componentes o a través de su asociación con detalles independientes. Puede operar como una especie de conjunto microscópico de contenido interválico fijo, expuesta, ya sea como acorde o como figura melódica o como una combinación de ambos”.¹²

La oposición entre la postura de Forte y la de Perle podría pensarse como una discusión en torno al problema de la *segmentación* en la *Set Theory*, pero es más que ello. Forte objeta la noción de “elementos independientes” (para Forte toda nota debe formar parte de algún conjunto), así como la posibilidad de considerar en el análisis vestigios de la tonalidad ampliada tales como tríadas, tríadas aumentadas, acordes por 4tas o la escala por tonos: el análisis que propone la *Set Theory* tiende a prescindir de la historia y sus complejidades.¹³

3. El análisis “tricordal” de Steven Gilbert

Un artículo interesante, más cercano al espíritu de la teoría de los micromodos, es el de Steven Gilbert del año 1973, en el que propone un “análisis tricordal”. Gilbert muestra una tabla en la que se aprecian los 12 tricordios diferentes junto a sus propiedades interválicas y el número de formas que se obtienen de cada uno considerando la transposición y la inversión más transposición:

¹¹ Forte, A. “The Magic Kaleidoscope”, p. 136.

¹² George Perle: *Serial Composition and Atonality* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 9.

¹³ Según Ian Bent “antes de la década de 1960, los intentos de analizar la música atonal libre tendían a utilizar categorías tonales y explicar las progresiones [armónicas] como si se tratara de estructuras tonales con alteraciones cromáticas elaboradas. La *Set Theory* rompió deliberadamente con este modo de abordaje y buscó interpretar la armonía atonal como un conjunto de estructuras independientes con su propia lógica, libre de las leyes tonales.” Ian Bent y William Drabkin: *Analysis* (London: The MacMillan Press, 1987), p. 102.

Trichord Type			Interval Vector	Available Forms
1	[0,1,2]		[210000]	(12)
2	[0,1,3]		[111000]	(24)
3	[0,1,4]		[101100]	(24)
4	[0,1,5]		[100110]	(24)
5	[0,1,6]		[100011]	(24)
6	[0,2,4]		[020100]	(12)
7	[0,2,5]		[011010]	(24)
8	[0,2,6]		[010101]	(24)
9	[0,2,7]		[010020]	(12)
10	[0,3,6]		[002001]	(12)
11	[0,3,7]		[001110]	(24)
12	[0,4,8]		[000300]	(4)

Figura 2. Gilbert, *An introduction to trichordal analysis*, 1974, p.341.

Es difícil no pensar en los micromodos al ver la tabla que ofrece Gilbert. También es interesante el ejemplo en que presenta un fragmento de una obra del compositor estadounidense Carl Ruggles, analizada en términos de tricordios, en donde se observa la saliencia que tiene el tricordio de tipo 5 (0, 1, 6) de su tabla:



Figura 3. Gilbert, *An introduction*, análisis tricordial de un pasaje de *Sun-Treader* (1926-31) del compositor Carl Ruggles.

El análisis que hace Gilbert, mostrando cómo el pasaje puede analizarse en términos de tricordios sucesivos enlazados por notas en común, recuerda –como veremos más adelante-, al tipo de análisis basado en micromodos.¹⁴

Un rasgo típico de los enfoques post-tonales estadounidenses, (que comienza con Babbitt y continúa en Forte y otros teóricos), es la presencia en los textos de un grado considerable de formalización matemática, que se manifiesta en el uso de la lógica formal, el recurso a la teoría de conjuntos y de grupos y la presentación de conceptos teóricos bajo la forma de “axiomas”, “teoremas”, “corolarios”, etc. Ello fue posible en un contexto –el de la teoría musical estadounidense de posguerra-, marcada por un acentuado positivismo.¹⁵ En particular, fue Babbitt quién en mayor medida impulsó la idea de que el discurso teórico musical debía someterse a los criterios metodológicos del método y lenguaje científico si aspiraba a convertirse en una disciplina seria. El campo de las alturas en la música post-tonal (atonal o serial) fue un terreno fructífero para las formalizaciones matemáticas, la abstracción y los planteos cuantificables.

4. El *Tone Clock* de Peter Schat

Otro punto de vista que podemos mencionar es el *Tone Clock* del compositor holandés Peter Schat, que es presentado por primera vez en un artículo de 1982.¹⁶ Schat afirma:

“En principio, pueden construirse sólo doce triadas *diferentes* con las doce notas de la octava. Todas las otras triadas imaginables pueden reducirse a estas doce formas. Por ello pueden ser llamadas las *Doce Tonalidades*”.¹⁷

¹⁴ No disponemos de una cronología precisa de la época en que Kröpfl gestó la teoría de los micromodos, pero resulta interesante que el artículo de Gilbert esté incluido en uno de los primeros números de *The Journal of Music Theory*, una publicación que –creemos- formó parte de la colección de la biblioteca del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) en el que Kröpfl ocupó un lugar importante como Jefe del Departamento de Música Contemporánea desde 1972 a 1976 (actualmente el ejemplar que contiene el artículo de Gilbert se encuentra en la biblioteca del Centro Cultural Recoleta). Podemos preguntarnos si Kröpfl tuvo la oportunidad de conocer la propuesta de Gilbert y si –en este caso-, ello influyó en su pensamiento teórico.

¹⁵ Véase la crítica clásica de Joseph Kerman: *Contemplating Music* (Cambridge: MA, Harvard University Press, 1985) y también el artículo de James Davis: “Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory”. *Journal of the History of Ideas*, 56/3 (1995), pp. 501-522.

¹⁶ El artículo apareció por primera vez en el suplemento cultural del *NRC Handelsblad* (24/12/1982). La versión consultada corresponde a Peter Schat: “The Tone Clock, or: The Zodiac of the Twelve Tonalities”, *Key Notes* 17 (1983), pp.7-14.

¹⁷ Schat (“The Tone Clock”, p.8). Como introducción a su artículo Schat afirma: “El Reloj de las Notas (*Tone Clock*) es un instrumento para la medida del tiempo. Además, es una ayuda para comprender las relaciones entre las diferentes alturas de nuestro sistema. Su diseño es el resultado de un proceso de teorización musical que considera a la tríada como su punto de partida: no sólo la tríada mayor o natural –en el sistema de



Figura 4. Schat, las *Doce Tonalidades* (1983)¹⁸

Como puede verse, las doce Tonalidades que presenta Schat corresponden a los doce tricordios de Gilbert y los doce micromodos de Kröpfl. A continuación, Schat particiona el total cromático de modo tal que cada tonalidad forme cuatro grupos sin duplicación de grados cromáticos y lo representa sobre un círculo (como la cara de un reloj). De este modo obtiene doce diferentes diagramas que llama *El Reloj de Notas* (*De Toonklok*).¹⁹ Cada diagrama de una tonalidad representa “una hora”. Schat agrega descripciones de cada hora “que son”, -afirma-, “en parte exactas, en parte subjetivas” y concluye que “el arte no es una ciencia; no hay nada que deba ser probado”.²⁰ De este modo, la “primera hora” es representada del modo siguiente, acompañada de un breve comentario:

Rameau, el fundamento teórico de toda música-, sino *todas* las tríadas que pueden construirse con tres alturas diferentes dentro del espacio del total cromático”. *Ibíd.*, p. 7.

¹⁸ En la imagen, Schat muestra que la sucesión 1+6 semitonos es la inversión de 1+5 (la Hora V), reconociendo la equivalencia inversional.

¹⁹ También Schat se refiere al Reloj como “El Zodíaco de las 12 tonalidades”. Ver figura 7.

²⁰ *Ibíd.*, p. 8.

“Células solitarias que no pueden unirse fácilmente. Amada por la Escuela de Darmstadt a causa de sus séptimas mayores, novenas menores y clusters. Un débil sol a través de nubes grises. O, también, una luz de luna fría y penetrante”.

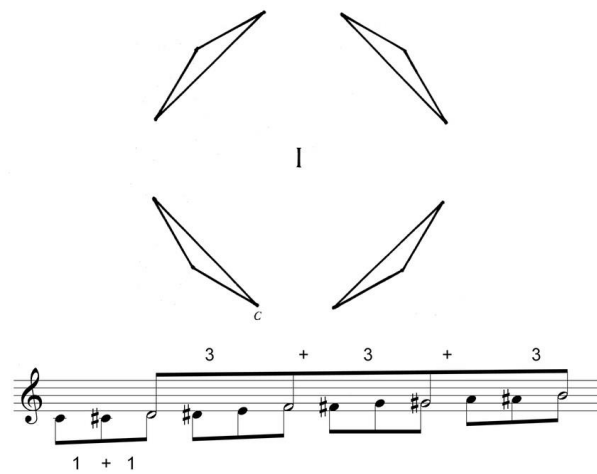


Figura 5. Schat, la *Primera Hora* (1983)

La tercera hora (el micromodo menor 3 de Kröpfl o el tricordio de tipo 3 de Gilbert), es representada y comentada del modo siguiente:

“Tonalidad lírico-melódica, a lo Webern. Deriva de la tríada mayor/menor. Armonías expresivas. Tiempo de brillante tarde de verano. Pero, también, [de] noches tristes.”

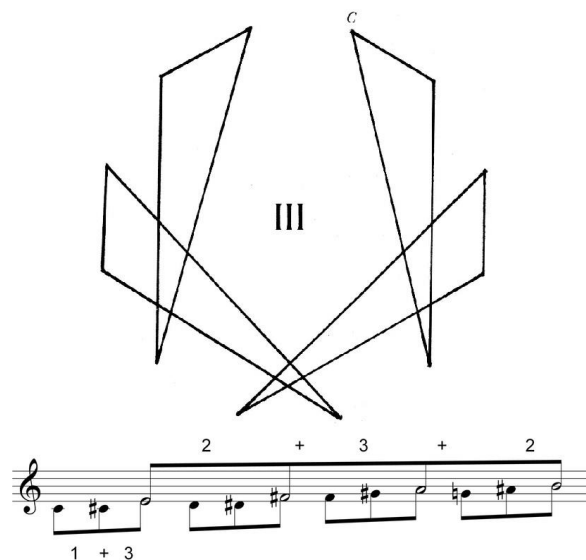


Figura 6. Schat, la *Tercera Hora* (1983)

Nótese que Schat asocia con barras los últimos grados cromáticos de cada tríada. De este modo, en la Primera Hora se forma una sucesión de terceras menores, característica de la Décima Hora (la tríada disminuida). Del mismo modo, la Tercera Hora forma un patrón

2ªM - 3ªm - 2ªM, que la vincula con la Séptima Hora. Schat afirma entonces que estas tonalidades implícitas “dirigen” o “conducen” a las primeras, en el sentido - presumiblemente- de una posible “modulación” entre ellas.

La Décima hora (la tríada disminuida) es la excepción al planteo de partición de la octava en cuatro tricordios ya que de ese modo se duplican grados cromáticos. Sólo “encaja” si se consideran tres tetracordios. Por eso Schat la denomina una “anomalía en el sistema”.²¹ Todas las Horas son representadas por Schat en el “Zodiaco de las 12 Tonalidades”:

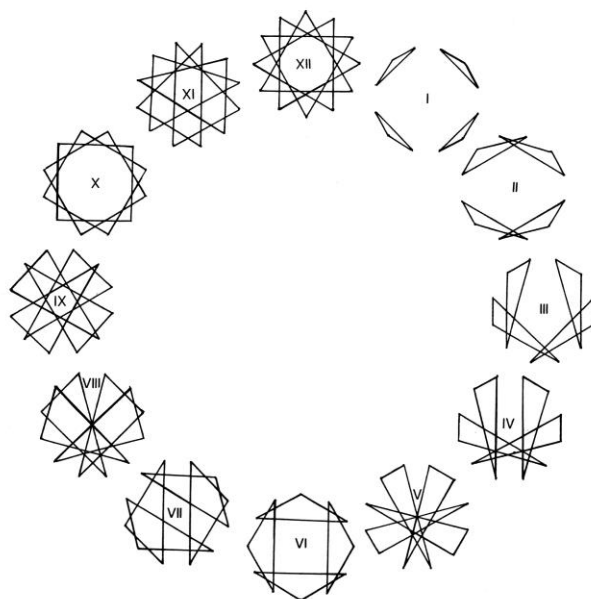


Figura 7. Schat, *El Zodíaco de las 12 Tonalidades* (1983).

Lo que diferencia la propuesta de Schat de la de los autores vinculados a la *Set Theory*, es la ausencia de lenguaje matemático: todo ejemplo se muestra sólo en notación musical. La presentación de Schat no es rigurosa porque las tríadas de algunas de las Horas mezclan formas originales e inversiones sin un patrón constante y algunas de ellas presentan más de una versión posible;²² sin embargo ella es consistente con su intención de ofrecer, menos una teoría, que una “herramienta” o “un mapa” que ayude a la imaginación compositiva. En la misma dirección debemos interpretar los diagramas y los comentarios subjetivos y evocativos del compositor (que recurren a imágenes climáticas) que

²¹ Schat, “The Tone Clock”, p. 10.

²² Asimismo, en los diagramas, el do (grado cromático 0) cambia constantemente de ubicación (por lo que el aspecto visual del *Zodíaco* sería muy diferente si se utilizara una posición fija para el do).

acompañan cada Hora. Es este aspecto cualitativo, no formalista, sumado a la orientación hacia la composición, lo que permite acercar la propuesta de Schat a la de Kröpfl y diferenciarla de la *Set Theory*.

5. Los micromodos de Kröpfl

Como teórico, Kröpfl es conocido por haber desarrollado una metodología de análisis que incluye, además de los mencionados micromodos, un enfoque de los fenómenos rítmicos inspirado en las leyes de la Gestalt.²³ Si bien su propuesta de análisis rítmico ha sido expuesta en algunos seminarios y publicaciones,²⁴ la cuestión de los micromodos no es abordada más que tangencialmente en sus escritos. El trabajo de Pavia - como afirmamos al comienzo-, cumple entonces significativamente con la función de llenar ese vacío musicológico. Es por ello que sólo nos concentraremos aquí en un aspecto acotado de los micromodos, para apreciar posteriormente su aplicación concreta en un fragmento de una obra del compositor argentino Julio Viera, quien utilizó asiduamente los micromodos.

Uno de los conceptos centrales del enfoque de Kröpfl, que se aplica, tanto al análisis rítmico, como a la propuesta de los micromodos es la oposición tensión/reposo, expresada como *suspensión/resolución*. Afirma Kröpfl:

“En mis composiciones no tonales para instrumentos, mis búsquedas formales podrían resumirse en un interés central: conducir de modo controlado el potencial de tensión y reposo contenido en los diversos parámetros musicales: intervalos, ritmos, registros de altura, velocidad, intensidad, densidad, articulación [...]”²⁵

Con respecto al campo de las alturas en la música atonal, Kröpfl sostiene que los intervalos considerados históricamente consonantes (3^am, 3^aM, 4^aj y sus complementos²⁶) son suspensivos, es decir resuelven en los intervalos disonantes (2^am, 2^aM, tritono y sus complementos), que son resolutivos. De este modo, éstos últimos son considerados *ejes de resolución*. La 2^aM tiene un status particular ya que no es considerada una disonancia (en

²³ Además de una propuesta de tipologías texturales y su evolución histórica. También Kröpfl propone dos dimensiones del análisis: un análisis sintáctico-temático y otro fenomenológico.

²⁴ Véase Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar: *Propuesta para una metodología de análisis rítmico* (Buenos Aires: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1988); y F. Kröpfl: “Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo”, *Lulú* Nro.1 (1991), pp. 77-80.

²⁵ Francisco Kröpfl, “Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos”, *Lulú* Nro. 3 (1992), p.33.

²⁶ No consideramos la 8va justa, un intervalo evitado tradicionalmente en la música no-tonal.

términos melódicos remite al universo tonal), pero sí lo son su complemento (la 7ªm) y la 9ªM (como intervalo compuesto). Esta inversión de la jerarquía interválica tradicional (la consonancia *exige resolución*, mientras que la disonancia *expresa el reposo*) se complementa con una distinción ulterior: la 2ªm es el *eje resolutivo principal*, mientras que el tritono y la 7ªm y la 9ªM (derivadas de la 2ªM) son *ejes resolutivos secundarios*.

Pero además, es necesario añadir la caracterización de la manera concreta en que operan dichos ejes. Aquí interviene una noción importante en Kröpfel: *el modo operativo*, es decir la manera específica en que los componentes de un micromodo se presentan en la música (i.e. considerando el orden de aparición de las notas del micromodo, la direccionalidad, la ubicación registral, los valores rítmicos asociados, etc.) El modo operativo determinará entonces el resultado perceptual, más allá de las propiedades formales, “cuantitativas” que posean los conjuntos. Entre las variables que determina el modo operativo que utilice el compositor se encuentra la posibilidad de fluctuar entre lo atonal y lo tonal. Por ejemplo, la 2ªm, como eje resolutivo principal en la música atonal remite, sin embargo, a la tonalidad si es presentada como intervalo ascendente (porque evoca la resolución de una sensible); lo mismo sucede con la 4ªj ascendente (un intervalo suspensivo en la música atonal, pero que remite a la resolución armónica tonal V-I). De este modo, una 2ªm *descendente* es más atonal perceptualmente que una ascendente y lo mismo sucederá con una 4ªj descendente.

Para comprender más fácilmente lo expuesto, analicemos brevemente cómo se presentan los micromodos en el comienzo de una obra para coro mixto de Julio Viera, *El Riseñor* (1985) basada en la poesía “Un riseñor en el ombú” de Leónidas Lamborghini (ver figura 8a).

Los seis primeros compases definen la primera unidad formal. La segmentación se produce principalmente por la mayor duración que presentan los eventos hacia el final del pasaje junto a la dinámica descendente, pero también –como veremos–, por el modo en que operan los intervalos en cada una de las voces. Esta unidad formal puede, a su vez, segmentarse en grupos menores y el resultado arroja un patrón formal que recuerda a la forma oración (una unidad que es repetida, para luego ser seguida por otra unidad diferente más extensa que presenta un crecimiento o intensificación en varias dimensiones (rítmica,

textural, dinámica, etc.), para finalmente cerrar en un gesto cadencial). En la tipología sintáctica de Kröpfl se trataría de una *estructura evolutiva*.

Si analizamos las alturas desde el punto de vista de los micromodos, comprobamos que el pasaje se organiza predominantemente en torno al micromodo menor 3 [en sentido lineal como vertical, ver figuras 8a (micromodos lineales) y 8b (micromodos verticales)] La primera unidad de nivel inferior (que corresponde a la *idea básica* en la terminología formal) posee una cualidad global levemente suspensiva, puesto que los intervalos finales de tres de las voces, 5ªJ (soprano), 3ªM (contralto) y 2ªM (bajo) son suspensivos,²⁷ mientras que el tenor articula una 2ªm ascendente, que -como expusimos más arriba-, remite a la sensibilización tonal (por lo tanto es suspensiva: la tonalidad *resuelve* en la atonalidad). La dinámica descendente, en cambio promueve una cierta resolución

La repetición de esta unidad -que concluye la frase de *presentación*- incrementa la cualidad suspensiva, gracias al ascenso registral, la dinámica final en crescendo y la interválica: 3ªm (soprano), 3ªm (tenor), 2ªM (contralto) y tritono (bajo), que -en promedio- arroja una cualidad suspensiva.

El pasaje que sigue expresa las típicas características de la frase de continuación de la forma oración: un aumento de la actividad rítmica, una ampliación del registro y una mayor complejidad y “espesor” textural (aparecen por primera vez *divisi* en varias voces). Al llegar al compás 6 comienza un pasaje notoriamente conclusivo, donde -además de los factores dinámicos y duracionales mencionados-, observamos que la soprano, la contralto y el tenor concluyen estratégicamente con una 2ªm descendente, el intervalo considerado el *eje principal de resolución*.²⁸ Sólo el bajo articula un intervalo suspensivo (3ªm). De este modo concluye la primera unidad formal de la pieza, aunque sin llegar a un cierre completo.

²⁷ La 2ªM es un intervalo “neutro”. En este contexto, su direccionalidad ascendente contribuye más a la suspensividad.

²⁸ Véase Pavía, M: “La estructura de la música atonal”, p. 203.

Presentación

idea básica repetición Continuación→
elaboración→

(Cont.)

(elab.) Conclusión

copyright Ediciones GCC (2001)

Figura 8a. Julio Viera, *El Riseñor* (1985), cc.1-6 con micromodos menor 3 lineales indicados.

Presentación **Continuación→**

idea básica repetición elaboración→

(Cont.)

(elab.) Conclusión

copyright Ediciones GCC (2001)

Figura 8b. Julio Viera, *El Riseñor* (1985), cc.1-6 con micromodos menor 3 verticales indicados.

6. Conclusión

El objetivo principal de este trabajo fue el de vincular la propuesta de los micromodos de Kröpfl con otros enfoques con los que ésta guarda cierta semejanza. Hemos visto que la comparación más inmediata suele ser con la *Set Theory*; los micromodos

constituirían de este modo un subconjunto dentro de la teoría de Forte. Sin embargo hay varios elementos que desalientan esta interpretación. En primer lugar, la orientación analítica de la *Set Theory*: si bien Forte es compositor además de teórico y otros autores del círculo de la *Set Theory* lo son, el énfasis siempre se centra en el análisis musical de obras post-tonales. Es sólo en 1987 que Robert Morris publica *Composition with Pitch Class Sets*, un tratado de composición basado en la interpretación que hace Morris de la *Set Theory* y la teoría serial, más sus propios aportes teóricos.

En segundo lugar, la tradición de la teoría musical post-tonal estadounidense se caracteriza por la adopción de un lenguaje matemático, formalizado, a veces sumamente abstracto,²⁹ que se contrapone al planteo de Kröpfl, más ligado a lo cualitativo, y en el que el aspecto perceptual es determinante.

Finalmente, tanto en Forte como en Morris los tricordios no desempeñan ningún rol constructivo destacado. En todo caso éstos cuentan sólo como parte de otras formaciones de alturas más amplias y (para Forte), más relevantes estructuralmente. La potencia de la *Set Theory* se aprecia mejor en los complejos de sets y las relaciones de complementación que involucran conjuntos más grandes. Esto puede ser una de las causa por las que el “análisis tricordal” de Gilbert –discípulo de Forte-, no tuvo desarrollos o aplicaciones notables posteriores: éste es más limitado y menos sofisticado que el que ofrece la *Set Theory* y su arsenal de herramientas.

La propuesta de Schat -en cambio- se acerca más a la de Kröpfl en su orientación compositiva y en el acercamiento más subjetivo a las cualidades de los tricordios.

Aun en nuestra breve exposición de los fundamentos de la propuesta de los micromodos de Kröpfl -restaría abordar y desarrollar otras nociones como el enlace de micromodos, las cuestiones relativas al tratamiento armónico, las formas de resolución directa o indirecta de las disonancias, etc.- vislumbramos algunas cuestiones que son significativas en relación a la *Set Theory*, con la que suele compararse. En primer lugar, y más allá de la sistematización más amplia que ésta ofrece (conjuntos de 3 a 9 elementos), la

²⁹ En el Prefacio de su libro, Morris escribe: “La naturaleza técnica del texto involucra cierta matemática, al igual que lo hace buena parte de la literatura en que me baso. El libro presupone un año de álgebra elemental. (...) La razón por la que utilizo matemática es que ésta modela clara y elegantemente las entidades, relaciones y construcciones utilizadas en la música post-tonal. Sin embargo, espero que sea claro que este texto trata sobre hacer música, no matemática. Robert Morris: *Composition with Pitch-Class Sets: A Theory of Compositional Design* (New Haven Yale: University Press, 1987), p. xii.

Set Theory propone un repertorio amplio de conceptos que modelan diferentes propiedades de los conjuntos y sus relaciones donde el énfasis se encuentra en la formalización matemática, por encima de la discusión de las cualidades *fenomenológicas* que se evidencian en las obras musicales.³⁰ La noción de *vector interválico*, por tomar un ejemplo, nos brinda una información cuantitativa de las propiedades interválicas de un conjunto. Sin embargo, estas propiedades son *potenciales*, no predicen el modo concreto en que las clases interválicas (la noción más abstracta de intervalo) se presentan en una obra musical dada. La noción de “modo operativo” de Kröpfl cumple, en este sentido, la función de evaluar y sopesar los diferentes factores compositivos intervinientes (al considerar la sucesión de las notas, la disposición registral, la interacción con los parámetros rítmicos, etc.).

Asimismo, en Kröpfl la diferenciación y/u oposición con la música tonal es un aspecto central de su enfoque: la inversión que realiza con respecto a la clasificación de consonancia y disonancia (y su resolución), la importancia de la direccionalidad de los intervalos,³¹ la consideración de micromodos más o menos “atonales” son factores importantes a tener en cuenta en la composición y el análisis de obras atonales. La *Set Theory*, por el contrario, ignora las categorías tonales.

A modo de conclusión y como breve resumen: en la propuesta de los micromodos de Francisco Kröpfl encontramos -además de la sistematización interválica que éstos ofrecen-, un amplio planteo compositivo/analítico que no descuida los aspectos fenomenológicos, y en el que el tratamiento de las oposiciones *suspensión/resolución, tonal/atonal* se constituye como una estrategia compositiva primordial.

Alejandro Martínez: Es Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical y Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de La Plata. Ha sido becario del Conicet y de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como docente e investigador en el Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

³⁰ Di Liscia y Cetta: *Elementos de Contrapunto*, p. 20, señalan el conflicto que puede existir entre las propiedades estructurales de los conjuntos -que existen “en abstracto”- y su concreción musical. Dos conjuntos estructuralmente muy similares, por ejemplo, pueden percibirse como muy diferentes si se resaltan compositivamente los rasgos que los diferencian por sobre los compartidos.

³¹ Lo que puede determinar diferentes gradaciones, desde ciertas “reminiscencias tonales”, hasta sonoridades completamente atonales.