

XIX CONFERENCIA DE LA ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA

XV JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA

"Música y Política"

Resúmenes

12 al 15 de agosto de 2010
Córdoba, Argentina

ORGANIZADORES

Asociación Argentina de Psicología
Instituto Nacional de Psicología “Carlos Vega”, Secretaría
de Cultura de la Presidencia de la Nación
Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades
de la Universidad Nacional de Córdoba

COMITÉ DE LECTURA

Enrique Cámara de Landa
Pablo Fessel
Fátima Graciela Mansi

COMISIÓN ORGANIZADORA

Silvina Argüello	Sergio Poblete
Mignel A. García	Graciela Restelli
Omar A. García Brunelli	Héctor Rnbio
Héctor L. Goyena	Rnben Traverso
Juliana Gnerrero	Leonardo Waisman

COMISIÓN DE APOYO

Carmen Agnilar	Hernán Here
Alejandro Aizenberg	Mimí Kitroser
Cecilia Argüello	Patricia Licon
Encio Carnicer	Clarisa Pedrotti
Pablo Cirio	Noelia Pizarro
Fernanda Escalante	Marisa Restiffo
Jorge Gaiazzi	Federico Sammartino
Mónica Gndemos	Gabriela Yaya
Lisa Di Cione	

AVALES ACADÉMICOS

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

FINANCIAMIENTO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas

Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación

Asociación Argentina de Musicología

Agencia Nacional de Promoción Científica y
Tecnológica

Universidad Nacional de Córdoba

Resúmenes

Primera Sesión**LA MÚSICA ¿CON O SIN FRONTERAS? ESTUDIO SOBRE LA
IDEOLOGÍA EN LA OBRA DE ANÍBAL SAMPAYO**

***Fabricia Malán Carrera (Escuela Universitaria de
Música - SODRE, Uruguay)***

Aníbal Sampayo (Paysandú, Uruguay 1926-2007) fue músico y poeta litoraleño. De joven recorrió su tierra y la de los países vecinos formando y nutriendo su ideología, luego plasmada en sus letras y músicas. En el período de dictadura estuvo durante ocho años privado de su libertad, sin embargo sus canciones alcanzaron a sobrevolar barreras y se difundieron igual por el Río de la Plata y otros países (en muchos casos sin que él mismo lo supiera). Sampayo aporta desde la poesía y la música a la creación de esa ideología político-social planteada por grandes revolucionarios latinoamericanos como lo fueron Artigas y Bolívar. Su obra está basada en los conceptos y fundamentación de sus luchas por la independencia, por la reivindicación de clases, por la liberación de los oprimidos, por una justicia que valore al ser humano ante todo. Y esto no solo lo explicita en sus canciones sino también en la participación insustituible en la vida política del país y en su adhesión directa a los movimientos latinoamericanos de protesta que propugnan la creación del “hombre nuevo”. Algunos de estos movimientos que se desarrollaron en la década de 1960 realizaron nuevos planteamientos sobre las tradiciones populares y la revalorización de la identidad a través de las expresiones artístico-culturales.

En este estudio se destaca de este músico el aporte a la música litoraleña y al cancionero de esta región; el cuidado de mantener vigentes diferentes especies musicales tradicionales, no solo de su país de origen sino también de todo el Río de la Plata a través de su canto y sus interpretaciones instrumentales. Se ha registrado también que sus canciones han sido interpretadas por muchos músicos, sobre todo rioplatenses. Sin embargo, se ha constatado que a pesar de haber sido un baluarte para la música litoraleña y su

difusión, y a pesar de su significativo aporte a la creación del Festival de Cosquín en Argentina en 1961 (parte del movimiento nacionalista de proyección folclórica que había comenzado a mediados de 1950), no ha conformado la lista de los músicos más nombrados dentro del género de denuncia social y de canción de protesta.

Se abordará la temática describiendo el discurso ideológico desde la práctica permanente de Sampayo (vida y obra). Se buscará responder cuestiones como: ¿Por qué es posible ubicar a Sampayo dentro del movimiento rioplatense y latinoamericano de la canción de protesta o de los músicos que luchaban por la reivindicación de los Derechos Humanos? ¿Por qué no se menciona a Sampayo en los estudios de la academia? ¿Hay fronteras dentro del concepto de “no frontera” que plantea el músico?

Se demostrará cómo la significación de la no frontera es transmitida a través del contenido de su poesía y de la elección de las especies musicales elegidas. Se dará cuenta de cómo la obra de Sampayo demuestra un arte muy comprometido con su medio, la gente y la situación en la que vive, plasmado a través de especies musicales tradicionales del litoral (Uruguay, Argentina, Paraguay) y de otros ritmos tradicionales latinoamericanos.

ENTRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EL DISCURSO IDEOLÓGICO.

UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS DANZAS CIRCULARES DE LOS TOBAS FORMOSEÑOS.

**Adriana Cerletti (UBA) y Silvia Citro (UBA –
Conicet)**

Diferentes autores han destacado que entre los pueblos aborígenes del Chaco argentino, los canto-danzas circulares de los jóvenes fueron tradicionalmente asociados a la seducción y los encuentros sexuales (Rniz 1985; García 2005; Citro 2006). En el caso de los tobas del este formoseño, desde su conversión religiosa masiva al Evangelismo Pentecostal en la década del '70, estas danzas denominadas *nmi* o *nomi* comenzaron a ser abandonadas. Sin embargo, durante la década del '90, la danza circular llamada *Rneda*

comenzó a ser ejecutada en las iglesias aborígenes, principalmente por los jóvenes. Luego de conflictos y disputas sobre su legitimidad, la Rueda logró consolidarse como una de las formas privilegiadas en las que los jóvenes podían alcanzar la experiencia de gozo: la unión con el Espíritu Santo asociada a poderosas sensaciones y emociones de “alegría”, “bienestar” y “sanidad” (Citro 2005).

El discurso Evangélico hegemónico estableció una fuerte dicotomía ética entre lo secular (el “mundo” del pecado) y lo “espiritual” (el “Evangelio”), promoviendo la emergencia de “nuevas” danzas espirituales. Estas danzas religiosas fueron consideradas como opuestas a aquellas tradicionales practicadas por los ancestros tobas no evangélicos y fueron identificadas con distintas denominaciones: danza y baile. A pesar de la hegemonía ideológica que esta dicotomía adquiere en los discursos nativos, nuestra hipótesis es que las experiencias sensorio-emotivas vivenciadas en el *nmi* y la Rueda no serían tan diferentes entre sí, y que estas experiencias están estrechamente vinculadas a estructuras coreográficas y musicales que también poseen importantes similitudes. Para contrastar esta hipótesis analizaremos comparativamente tanto la performance de estas diferentes danzas en sus respectivos contextos rituales y socioculturales más amplios, como la estructura musical y coreográfica que las caracteriza.

Nuestro análisis se basa en una perspectiva teórico-metodológica de carácter dialéctico desarrollada en trabajos anteriores (Citro 2009; Citro y Cerletti 2009). Desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (1993), el canto y la danza podrían ser entendidos como “experiencias vividas” en las cuales el cuerpo humano es la condición existencial necesaria que las hace posibles; no podrían entonces ser reducidas a meros objetos estéticos estáticos y aislados de su corporización o *embodiment* -en tanto fundamento intersubjetivo de toda experiencia cultural (Csordas 1993). Estas “experiencias vividas”, sin embargo, también envuelven códigos musicales y coreográficos cuyas estructuras y reglas pueden ser relativamente estables a través de diferentes performances, de manera que cada género configure su propia identidad. Como Schechner (2000: 13) señalara, ésta es la “paradoja” de toda performance: es una “conducta dos veces actuada” en la que

ninguna repetición es exactamente la misma, pues se trata de un sistema en constante finir. Nos proponemos focalizar metodológicamente en estos dos rasgos claves de todo arte performativo, analizando la música y la danza en su doble vertiente, como estructura estética y como proceso performativo. Por un lado, música y danza son consideradas unidades culturales que pueden ser extraídas del finir del proceso socio-histórico; por lo tanto, pueden ser registradas, transcritas, analizadas y comparadas en sus estructuras internas musicales y coreográficas. Por otro lado, estas unidades están corporizadas, re-significadas y transformadas por los performers y la audiencia cada vez que son ejecutadas; en consecuencia, este proceso dinámico requiere de un análisis etnográfico de la práctica social.

En suma, a través de este estudio, esperamos contribuir a la reflexión sobre el modo en que las estéticas musicales y dancísticas se vinculan a experiencias sensorio-emotivas, fines socio-políticos, significaciones culturales y connotaciones éticas específicas, de acuerdo a los contextos rituales en los que estas expresiones se ejecutan y a las disputas ideológicas y políticas que los atraviesan.

Segunda Sesión

CÓRDOBA DE MARÍA BERTHA GONZÁLEZ ¿UN EJEMPLO DE NACIONALISMO MUSICAL EN LA CÓRDOBA DE 1950?

Cecilia Argüello (UNC)

El presente trabajo se centra en el estudio de un conjunto documental recientemente encontrado en el Museo del Teatro y de la Música Cristóbal de Agnilar del Teatro San Martín de la ciudad de Córdoba.

El mismo está compuesto principalmente por una partitura manuscrita de la pieza para piano *Córdoba* perteneciente a la compositora cordobesa María Bertha González.

En las páginas iniciales de la misma se encuentran una serie de comentarios de piano y letra de algunos actores importantes del quehacer musical de Córdoba de la primera mitad del siglo XX,

como Eduardo Gasparrini, Matilde y Pola Olmedo, Inés Vocos Lescano, etc. que nos permiten ubicar la fecha de composición durante la década del '50. Resulta interesante destacar que en sus apreciaciones enfatizan la intención, por parte de la compositora, de retratar el ambiente local en frases tales como: “evocación de Córdoba en sus plegarias, en su sana alegría (...) y sus horas triunfales” (Matilde Alicia Olmedo).

Por último, el conjunto se completa con una serie de recortes de diarios referidos a los personajes mencionados anteriormente y una poesía, “Córdoba mía” de Arturo Capdevila, adosada a la primera página de la partitura.

Por los datos que la documentación me brinda, a lo que se suma una leyenda al comienzo de una sección musical que dice “tema del folklore cordobés”, considero que la misma es una manifestación local, un poco tardía, de nacionalismo musical. Esta referencia al folklore de Córdoba es una muestra de la intención regional de diferenciarse del resto de la producción musical nacional, especialmente del centro hegemónico de Buenos Aires, por parte de una ciudad que, desde fines del siglo anterior tenía pretensiones de transformarse en un centro cultural y económico de relevancia en el país.

Los comentarios elogiosos que personalidades de reconocida trayectoria en Córdoba realizan de la obra muestran la necesidad de la compositora de legitimar la importancia de su composición. Es interesante destacar que de María Bertha González no hay mención alguna en las principales Historias de la Música de Córdoba, como en cambio las hay de quienes escucharon la obra, en principio en audiciones privadas. La única referencia a esta creadora se encuentra en un libro hallado en el mencionado museo titulado “Mujeres Compositoras” de Zulema Rosas [Lacoigne], que aparentemente perteneció a la Srta. González. En el capítulo que se refiere a Argentina se encuentran subrayadas de puño y letra el nombre de las compositoras, entre las que se encuentra ella misma.

Los recortes de diarios, por su parte, dan cuenta de la envergadura de las personas que escucharon y elogiaron su composición, la mayoría de ellos docentes del Conservatorio Provincial y destacados instrumentistas.

En primera instancia realizo la recuperación y el estudio de los textos y de los antecedentes de la compositora, con el fin de determinar las circunstancias de composición y andición de la obra, como así también el círculo social en el cual estas andiciones tuvieron lugar.

En segundo término, me aboco a un análisis de la obra orientado hacia la búsqueda de los tópicos propios de la retórica musical del nacionalismo. Si bien este concepto ha sido objeto de debate en las últimas décadas, no es este el lugar para ocuparse de él. Entiendo al nacionalismo como la corriente compositiva que, desde fines del siglo XIX y hasta principios del XX, dominó la escena musical, principalmente en Buenos Aires.

La aparición de esta composición, en tanto producto tardío de una ideología en retroceso, ¿constituye una muestra de la permanencia de una estética ya pasada de moda en ciertos círculos sociales de un centro cultural alejado de la Capital Federal, o responde a otras motivaciones?

**BRUMA, DE JORGE HORST: RESISTENCIA POLÍTICA Y
TRANSFERENCIAS DE LA PLÁSTICA A LA MÚSICA**

Cintia Cristiá (UNL)

En la obra de Jorge Horst (Rosario, 1963), que ya abarca casi tres décadas, el elemento político se constituye en el acto mismo de componer como forma de resistencia. La figura del hereje, de aquel que se opone al sistema dominante defendiendo sus propias creencias surge explícitamente en algunos títulos, como *Eretge* (1995), y subyace en toda su producción, manifestándose en estrategias compositivas como el uso de orgánicos, formas y géneros que se alejan de lo tradicional o en el recurso a lo fragmentario, a lo críptico, respondiendo a una actitud personal de distancia con respecto a las instituciones y de rechazo a los pensamientos hegemónicos destilados por los centros de poder. ¿Es posible que el interés que manifiesta por otras artes, especialmente por la literatura y la plástica, surja del ejercicio de ese pensamiento lateral, de esa mirada oblicua que parte de una insubordinación

elegida de manera consciente? En 2003, Horst escribe: “Translitar las fronteras, ampliando y trabajando en los márgenes, quebrando los estatutos, no sólo es producto de una posible nueva *Weltanschauung*, sino también una emergencia que la provoca”. Esas fronteras, ¿pueden ser también las fronteras entre las artes, aquellas en las que Adorno observa un desflecamiento ya en los años ‘60?

Lo político en la poética de Horst ha sido abordado por Pablo Fessel, quien subraya la analogía entre normas de la vida social y convenciones musicales. Si bien está claro que el interés por otras artes no constituye una ruptura de convencionalismos, la elección de referentes extramusicales puede leerse como parte de una búsqueda desde un alejamiento de las normas, con un sentido político implícito. Jorge Edgardo Molina, por su parte, ha estudiado tanto la cuestión ideológica en Horst, en particular en *Herético furor* (1998-rev. 2001), como la influencia del universo plástico de M. C. Escher en *Esferas* (1994). Según sus propias declaraciones, la atracción de Horst por el tipo de planteos que propone Escher tiene relación con su defensa de las utopías y a la vez con su interés en trabajar de manera subversiva con respecto al sistema.

Este trabajo propone estudiar la articulación de estrategias compositivas entendidas como transgresiones, herejías o resistencia, con la transferencia de elementos o técnicas de la plástica a la música en la obra de Jorge Horst. Se tomará como caso de estudio la obra *Bruma* (2003-rev. 2007), pieza compuesta “pensando en la pintura” del artista inglés Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Significando una línea teórico-metodológica ya iniciada en investigaciones sobre la incidencia de lo musical en los artistas plásticos Xul Solar (1887-1963) y Esteban Lisa (1895-1983) e, inversamente, sobre la presencia de lo plástico y de lo literario en el Concierto para piano *Hoffmanneske geschichte: das klingende Glas* (2001) de Luis Mancillo, nuestra postura supone la posibilidad de transferencias entre distintos campos semióticos y se aproxima a las mismas a partir del análisis interpretativo de obras seleccionadas en combinación con testimonios y documentos de los compositores y artistas. Se espera que este trabajo incorpore el estudio de la recepción productiva, realice aportes al estudio comparado música-

plástica y permita ahondar en el conocimiento y la valoración de la obra del compositor Jorge Horst, reflexionando a la vez acerca del elemento político subyacente en la creación artística.

Tercera Sesión

MÚSICA Y POLÍTICA EN LAS LETRAS DEL FOLKLORE MODERNO EN SALTA

Irene López (UNSa-UCASAL-CONICET)

Este trabajo se realiza en el marco de una investigación más extensa destinada a la realización de la Tesis de Doctorado en Letras. El problema de estudio en general es el de las construcciones identitarias en las letras del folklore en Salta, particularmente en las obras de Gustavo Legnizamón y José Juan Botelli. En esta línea de investigaciones existen numerosos y valiosos aportes realizados por R. Kaliman (2002 y 2003) y C. Díaz (2005 y 2010) que constituyen una sólida base a partir de la cual indagamos las producciones de Legnizamón y Botelli para comprender el rol que las producciones artísticas y que los artistas, en tanto productores intelectuales, han tenido en la formación de las subjetividades y en los procesos de construcción identitaria en Salta.

Dentro de esa problemática general, en esta ponencia nos interesa particularmente analizar las formas en las que en estas canciones se inscriben los debates políticos e ideológicos candentes en el momento de su producción, que involucren a la concepción de la práctica misma como también a la reformulación de una idea de nación. El corpus propuesto, compuesto no sólo por canciones sino también por entrevistas y declaraciones de los compositores, constituirá una posible vía para la reconstrucción de los posicionamientos políticos e ideológicos y su vinculación con la emergencia de estas propuestas estéticas. Todo ello nos permitirá a la vez comprender el lugar de estos compositores en el campo del folklore y sus formas de legitimación.

FOLKLORE Y DESARROLLISMO EN CHILE (1930 – 1960):
MÚSICA TRADICIONAL EN LA VOLUNTAD DEL ESTADO
NACIONAL

SESIÓN
3

Ignacio Ramos Rodillo (Universidad de Chile)

La fase del desarrollismo en Chile, desde la década de 1930 y hasta comienzos de los años '60, constituye un momento en la historia cultural del país en el que el Estado –a través de la Universidad de Chile– se propuso generar una política cultural que coincidiese con, y a la vez aportara a la generación de un ambiente de integración social, económica y cultural acorde a las políticas de estímulo productivo y de implantación de un estado de compromiso político y de bienestar social. En este contexto, la institucionalización de las disciplinas artísticas, que venía asentándose desde el siglo XIX, tuvo su momento cúlmine –al menos para el campo musical– cuando la Universidad de Chile funda la Facultad de Bellas Artes y sus institutos para la investigación, la creación musical y la extensión universitaria. La preponderancia que la música docta tuvo en este programa determinó el carácter y muchas de las prácticas asociadas al estudio y la interpretación de la música tradicional chilena, la que también estuvo integrada aunque de manera subsidiaria. Este nuevo fenómeno es resultado del nuevo rumbo económico y político tomado por el país, lo cual me interesa explorar aquí. Bajo la ambigua categoría del folklore, una serie de investigadores académicos e independientes se consagraron a la recopilación, la escritura de documentos y libros, la edición de material discográfico y a la puesta en escena de los “hechos folklóricos” que consideraban de alcance nacional y representativos del espíritu de la chilenidad. El espacio del Folklore de Proyección se constituyó en tanto que el esfuerzo mancomunado del Estado y de varios ciudadanos, comprometidos con el fortalecimiento de la nación, lograra conservar aquellos aspectos de la identidad chilena que inevitablemente se veían amenazados por el agresivo proceso de modernización que vivía el país.

En el mismo sentido, la urgencia de generar un consenso político

bajo la tutela del Estado determinó las representaciones sociales implícitas en la música chilena de ese entonces, fuera docta, popular o folklórica, dando cuenta así de una atmósfera de armonía y entendimiento, ya fuera por omisión de los conflictos existentes o bien por medio de la articulación de un imaginario por el cual los atributos del Chile tradicional, campesino y mestizo, diesen fe del equilibrio de fuerzas y la comunión de clases en un país cruzado por conflictos que aún se renuevan constantemente.

Este trabajo intenta ser un aporte al conocimiento sobre el papel que el folklore musical ha jugado, en tanto proyecto de identidad nacional, local y/o regional, en Chile y Latinoamérica durante el pasado siglo, y sus relaciones con los ámbitos políticos, sociales y económicos de nuestras sociedades. Esta ponencia engrosa lo poco que se ha trabajado en este país sobre la dimensión política de la música folklórica, y representa un antecedente de gran interés para el estudio de fenómenos culturales posteriores, como el movimiento de la Nueva Canción Chilena y los usos que el folklore musical tuvo durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973 – 1990). El enfoque de este trabajo está dado por los estudios culturales y la historiografía, mayoritariamente, centrado en el estudio de las representaciones, políticas e instituciones culturales.

EL FOLKLORE CORDOBÉS Y EL NACIONALISMO

Silvina Argüello (UNC)

Este trabajo se focaliza en el folklore de la ciudad de Córdoba representado por tres conjuntos que lograron trascendencia nacional e internacional durante la década del 70, Los del Suquía, Los de Alberdi y Los Cuatro de Córdoba. La intención es ver cómo estos grupos lograron insertarse en el campo del folklore argentino, cuya constitución fue resultado de un proceso de varias décadas en el que intervinieron de manera decisiva políticas culturales ligadas al nacionalismo, entendido tanto como una actitud ideológica general, una postura estética y una serie de sistemas ideológicos.

La idea de nacionalismo definida como actitud ideológica surge en el siglo XIX y se relaciona con el proceso de organización

institucional de la nación argentina y con la construcción de una representación simbólica de la misma; su finalidad fundamental era conservar un acervo cultural que la modernidad por un lado, y el aluvión inmigratorio por otro, ponían en peligro. Nuestro folklore -tanto en su manifestación dentro del dominio de la música popular, como en su inclusión o alusión en las estéticas del nacionalismo musical como se lo concibe en la música académica- respondía al ideal de nación de la clase gobernante a fines del siglo XIX (origen criollo, tradicional, católica).

Además de una actitud, el nacionalismo se constituyó en una ideología de distintos grupos políticos, pensadores y escritores que, hacia fines de la década de 1920, se oponen básicamente al liberalismo y al socialismo. Se puede considerar al “nribrismo” (Bnchrucker) como el primer nacionalismo ideológico; pero poco después de la revolución del año 30, el nacionalismo se bifurca en una corriente restanradora y otra popnlista. (Bnchrucker)

La consolidación del modelo de folklore argentino se produjo durante las décadas del 40 y el 50 que prácticamente coinciden con los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955) cuya orientación responde cómodamente al nacionalismo popnlista, aunque frecuentemente combinado con procedimientos más propios del nacionalismo restanrador. Aunque estos fueron los años de esplendor del tango, desde el gobierno peronista se impulsó una política cultural para consolidar la idea de que el folklore era “la” música que representaba a un argentino. El fenómeno del Boom del Folklore de los años 60 es resultado, en gran medida, del mencionado proceso.

Claudio Díaz habla de un paradigma clásico en el interior del campo del folklore, cuyas características principales son: la búsqueda de identidades y de autenticidad; la elección de géneros identificados con determinadas regiones geográficas; el sistema de consagración.

A Córdoba no le resultó fácil buscar su identidad a través de un género o de un estilo particular. Antes de que se iniciara el Festival de Cosquín en enero de 1961, la capital cordobesa ya era un gran escenario de la música folklórica nacional, ya que la permanencia de estudiantes universitarios de otras provincias, sobre todo del norte

del país, favorecía el intercambio de géneros y estilos que caracterizaban a cada región. Es por ello que, si reparamos en el repertorio de los grupos cordobeses consagrados, advertimos cierta variedad pero con el predominio de los géneros más difundidos de nuestro folklore: la zamba y la chacarera. El estudio se centra en las diversas estrategias utilizadas por los intérpretes para lograr su inserción y su distinción como cordobeses. Algunas de ellas residían, por una parte, en el color local de los textos y en la elección de obras de José Ignacio Rodríguez, el Chango, considerado “el” compositor cordobés; y por otra, en la inclusión dentro del repertorio de vals criollos que aludían a lugares y a personajes de la ciudad.

Cuarta Sesión

SERVIDORES DE DIOS, FUNCIONARIOS DEL REY: MENTALIDAD RELIGIOSA Y POLÍTICAS BORBÓNICAS EN CÓRDOBA DEL TUCUMÁN

Clarisa Eugenia Pedrotti (SECyT – UNC)

Este estudio forma parte de mi tesis de doctorado, referida a las prácticas musicales en torno a la Catedral de Córdoba del Tucumán durante el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX.

Me propongo realizar un análisis de las disposiciones que obispos y gobernadores redactaron sobre las festividades del Corpus Christi durante el siglo XVIII en Córdoba del Tucumán.

La festividad del Corpus Christi (Cuerpo de Cristo) fue una de las celebraciones religiosas más importantes en las ciudades del Antiguo Régimen que concitaba la atención de todos los estamentos de la sociedad. Puede ser considerada la fiesta mayor del orbe católico por su fuerte simbolismo, ya que representa la victoria de la Hostia, de la forma sagrada, así como el triunfo del poder hegemónico del rey español sobre sus colonias de Indias. Implícitamente se celebra la “divinidad” del monarca en coincidencia con la majestad divina y la procesión es el mecanismo escenográfico para imponer y conservar esta idea. Los participantes de la fiesta

demuestran un alto grado de sujeción y fidelidad a la figura de Dios y del Rey representados en los elementos que integran el cortejo procesional.

A partir del estudio de las prácticas sociales pueden interpretarse los modos de representación de la realidad construidos por una comunidad determinada. En este caso abordaré el análisis de las prácticas festivas entendidas como una compleja trama de actos fuertemente significados por sus actores. Estas prácticas experimentaron una serie de modificaciones a través del tiempo, que pueden rastrearse en el pensamiento escrito de los representantes del poder eclesiástico y civil. Así, en la primera mitad del siglo XVIII se observa un ensalzamiento del lustre y devoción que debía rendirse al Señor Sacramentado, rey de cielos y tierra, y a la profusión de elementos que servían al engrandecimiento de la fiesta, tal el caso de la música. Posteriormente, en la segunda mitad del siglo, y coincidiendo con el ascenso al trono de Carlos III, los discursos abundan en prohibiciones y exclusiones de todo lo que suponga demostración de espectacularidad.

¿En qué marco mayor pueden inscribirse, entonces, los cambios en la mentalidad religiosa patentados en las disposiciones que regulan las prácticas devocionales de una sociedad colonial pequeña y periférica como era Córdoba del Tucumán en el Virreinato del Perú?

Este trabajo muestra que esos cambios pueden deberse a la intensificación en la implantación de políticas borbónicas de fuerte influencia regalista que persiguieron, por todos los medios, acrecentar el control de la corona sobre sus súbditos en todos los ámbitos de la vida, tal el caso de las prácticas festivas religiosas.

Los mecanismos del control borbónico estuvieron apoyados por una clara y marcada adhesión de todos los representantes del poder real, tanto civiles como religiosos. De ahí que gobernadores, clérigos y obispos se transformaran paulatinamente en funcionarios garantes del absolutismo monárquico, sosteniendo desde sus prácticas enunciativas los ideales del rey.

La metodología de análisis adoptada se enlazará en la tradición de estudios sobre la historia de las mentalidades, más específicamente la historia social de las prácticas culturales como

espacio de discusión y de construcción de redes de significados en un contexto socio histórico más amplio. Por otro lado, se tendrán en cuenta los aportes de la escuela inglesa de musicología urbana en su intención de dar cuenta de las manifestaciones musicales y de los músicos en un entorno urbano a través del concepto de *soundscape* (paisaje sonoro).

LOS LIBROS DE MÚSICA DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA DE CÓRDOBA: INFORME PRELIMINAR

Marisa Restiffo (UNC - Universidad Complutense de Madrid)

El presente trabajo tiene como fin dar a conocer, en un primer avance, los objetos de estudio de mi tesis doctoral: dos libros de música, copiados enteramente a mano, propiedad de la comunidad de monjas dominicas de la segunda orden del Monasterio de Santa Catalina de Sena de la ciudad de Córdoba.

Según las informaciones proporcionadas por investigadores anteriores, nos hallaríamos en presencia de las fuentes de documentación musical más antiguas del país y únicas en su tipo preservadas en el territorio nacional.

Los dos libros, de los que se tenía poca noticia, sólo han sido objeto de someras descripciones. No han sido estudiados en profundidad, ya sea porque hasta ahora las autoridades del monasterio no lo habían permitido, o porque los investigadores que lograron verlos menoscabaron su significación histórica, evaluando sólo su valor estético musical (y esto en forma apresurada).

El primero de ellos, de grandes dimensiones, (42.5 cm de alto x 29.5 cm de ancho) es lo que denominamos un “libro de coro”, en el cual cada voz está copiada por separado en forma integral, una debajo de la otra, de manera que cada cual podía cantar leyendo cómodamente su voz. La notación utilizada es la mensural blanca y muestra transformaciones propias de fines del siglo XVI, lo cual constituye un primer indicio para la datación de la colección. El repertorio que contiene (aproximadamente unas 51 piezas en 38 folios) es música para los oficios de Semana Santa, a varias voces

(entre 2 y 4), sin acompañamiento instrumental. Tanto por las características y estilos musicales de las obras como por la disposición y grafía, podemos estimar que el repertorio data de un período anterior a 1650. Ninguna pieza lleva atribución de autor ni figura nombre de copista alguno, aunque por los cambios de caligrafía, tanto en el texto como en la música, podemos apreciar que varias manos intervinieron en su confección. Aunque no me será posible realizar un estudio paleográfico del código, ya que el original obra en la clausura del convento y no he conseguido autorización para trabajar en él, la copia conservada en microfilm en el Archivo Arzobispal de Córdoba permite observar que las manos que intervinieron en la copia estaban suficientemente familiarizadas con la escritura musical. Rara vez hay enmiendas en la copia de la música, no así en lo referido al texto o a la indicación de las voces que integran la textura, que presentan alguna que otra tachadura.

El segundo manuscrito es un libro pequeño (30.5 cm de alto x 22 cm de ancho) y consiste en un método para aprender a cantar las misas en canto gregoriano según el rito romano y con las particularidades de la Orden Dominicana, familia religiosa a la que pertenecen estas monjas de clausura. Además de la música, contiene lo que se denominan "rúbricas". En cuanto a la música en sí, el repertorio del libro pequeño es más variado, incluyendo concordancias con el libro mayor. La copia ha sido indudablemente realizada en el convento por varias hermanas, según lo demuestran la inscripción de la portada y la diversidad caligráfica que presenta el manuscrito.

Este informe, además de brindar una descripción más exacta de los manuscritos, da a conocer por primera vez (en una versión preliminar) el catálogo detallado de estas dos fuentes musicales.

RECONSTRUCCIÓN FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA DE DOS
CANTIGAS DE AMIGO DEL *CANCIONERO DEL REY DON DENIS DE
PORTUGAL: 'AMIGU' E FALS' E DESLEAL' Y 'DIZEDE, POR DEUS,
AMIGO'*

**Ma. Gimena del Rio Riande (Universidad
Complutense de Madrid - Universidad de Santiago
de Compostela, España) y Germán Pablo Rossi
(UBA - UNAM, México)**

El principio básico de la construcción del texto lírico en la Edad Media, utilizado tanto en el ámbito profano como en el religioso, se basaba en la *imitatio* a través de la técnica del contrafactum. Esta práctica que recorre toda la Romania es denominada "segnir" en la lírica gallego-portuguesa profana. Así, el "Arte de Trovar" del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, única poética contemporánea al movimiento trovadoresco en la Península Ibérica, nos informa que la cantiga de segnir se estructuraba en tres grados que denotaban menor o mayor 'maestría' en el trovar: en primer lugar, aquel segnir que sólo adapta la melodía y/o la estructura métrica de la composición a imitar; luego, el que además de adaptar los versos y estructura métrico-estrófica del modelo, adapta su rima, es decir, el que copia más de cerca su *charpente métrique*; y en tercer lugar, el que además de lo dicho, adapta léxico de la composición original procurando un nuevo sentido, haciéndose especial hincapié en que esta adaptación se lleve a cabo en el refrán, suponiendo en ambos casos el manejo de un registro intertextual. A partir de esta opción poética, que indicaba que el trovador perseguía que su obra quedara impregnada de ciertos ecos que situaban a su receptor en un contexto de tradición literaria y musical compartida, proponemos circunscribirnos en este trabajo a la reconstrucción filológico-musicológica de dos cantigas del corpus de amigo de Don Denis, rey de Portugal (r. 1279-1325), el más prolífico trovador de cuya extensa producción lírica en gallego-portugués se conservan 137 cantigas (73 de amor, 3 pastorelas, 51 de amigo y 10 de escarnio). Paradójicamente, de su abultado Cancionero sólo siete cantigas de amor, testimoniadas por el Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer, conservan parte de su notación

musical. Las copias realizadas durante el siglo XVI en Italia, representadas principalmente por el Cancionero de la Biblioteca Nacional y el de la Biblioteca Vaticana no consideraron la copia de la melodía de las mismas, o tal vez ésta se encontraba ya perdida en el modelo de donde estos apógrafos colectivos copiaban.

Descubierto el Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer en 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo de Lisboa, el Cancionero dionisino no ha recibido aún la atención que merece. Una primera grabación del corpus musical del rey fue llevada a cabo por Paul Hillier y el ensamble Theatre of Voices (1994), siendo revisitado ocho años más tarde por Paulina Cereznýńska (2006). No resulta difícil ver el modo en que este extenso corpus ha permanecido prácticamente alejado de los trabajos de reconstrucción sonora musical y musicológica. Por ello, y con el fin de ampliar las posibilidades sonoras de este repertorio, nos proponemos aproximarnos a él a través de la aplicación de la técnica del contrafactum.

Teniendo en cuenta que en el ámbito peninsular las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X son el único corpus en gallego-portugués del que conservamos más de 400 melodías, hecho que las erige así el reservorio musical más importante de la Península Ibérica, no sólo en tanto repertorio individual, perfectamente organizado, sino como uno que nos permite trazar múltiples relaciones intertextuales con la lírica profana a través de la utilización de sus esquemas métricos, rimáticos, métrico-rimáticos y melódicos, trabajaremos sobre la reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de amigo 'Amign' e fals' e desleal' (B 583, V 186) y 'Dizede, por Dens, amigo' (B 577, V 180), labor enmarcada en un proyecto interdisciplinario de reconstrucción filológico-musicológica del Cancionero del rey Don Denis.

**"SONARES DIALÉCTICOS Y POLÍTICA EN EL ESTUDIO
POSNACIONAL DE LA MÚSICA"**

Alejandro Madrid (Universidad de Illinois, USA)

Un repaso crítico a la historiografía de la musicología nos muestra a esta disciplina como parte de un proyecto más amplio intelectual y político de definición de discursos nacionalistas. La musicología como disciplina tiene su origen en la ideología nacionalista alemana de fines del siglo 19 y es a partir de esta perspectiva que se rearticula en otras geografías. Así, el estudio de la música en Latinoamérica ha sido guiado por su alianza con diversos proyectos nacionalistas de carácter esencialista; esto es evidente en el nacimiento de la disciplina en países como México o Cuba, donde el interés en lo indígena o en lo afrocubano respectivamente surgen de un deseo por definir la identidad del estado nación en momentos de crisis social y política. El objetivo de este trabajo es proponer un estudio de la música que no sólo deje de lado el estado-nación como unidad interpretativa o marco de referencia epistemológico y que se enfoque en los flujos transnacionales que dan significado a las manifestaciones musicales, sino que también cuestione la forma en que los nacionalismos musicales son resultado de diálogos transnacionales más amplios que caracterizan la modernidad. Como parte de este proyecto se propone la noción de "sonares dialécticos" como un acercamiento al estudio de la música como complejo de performance o complejo performativo en el que se enfatiza como la música adquiere significado en los diversos momentos y espacios en que esta es performada culturalmente. Los sonares dialécticos dan prioridad al estudio de la fragmentación de la experiencia musical y en como estos fragmentos se interrelacionan en narrativas lineales tradicionales pero también en las diferentes formas en que pueden ser rearticulados y entendidos en relaciones no lineales unos con otros, dando un significado transhistórico a la experiencia musical.

Coloquio de Música Popular

EL RETORNO DE LA DEMOCRACIA Y LA AGRUPACIÓN PAMPEANA CONFLUENCIA: UN PROYECTO MUSICAL QUE LE VUELVE A CANTAR A LA PAMPA

Ana Romaniuk (UBA - UN La Pampa)

COLOQUIO

En la Argentina el año 1982 fue un año que operó como momento de transición entre la dictadura militar y el camino a la restitución democrática en diciembre del año siguiente. Artistas hasta entonces silenciados fueron convocados por el mismo régimen para participar en festivales y acontecimientos masivos. Al mismo tiempo comenzaron a gestarse agrupaciones artísticas de diversa naturaleza. La provincia de La Pampa participó de este proceso y en su territorio se asistió a la formación de asociaciones y grupos relacionados con el hacer cultural y musical local.

Uno de estos emprendimientos será el foco de este trabajo, orientado a presentar como estudio de caso la formación de la “Agrupación Pampeana Confluencia” en octubre de 1982, cuya propuesta estético-musical inicial fue la de interpretar un repertorio exclusivamente pampeano, basado en obras del poeta Juan Carlos Bnstriazo Ortiz (1929-).

Una de las marcas particulares de la denominada “música o folklore pampeano” es la recreación urbana de músicas provenientes de géneros asociados a zonas rurales (como por ejemplo milongas, huellas, estilos, trinitos, chacas, zambas) compuestos sobre textos de autores pampeanos. La obra poética de Bnstriazo fue y continúa siendo la preferida a la hora de musicalizar textos que respondan a esta particular manera de hacer música. Sus poemas –convertidos en letras de canciones- han contribuido a la construcción del espacio mítico de la región Oeste de la provincia, como marca identitaria diferencial, con su paisaje particular, su clima árido, la escasez de agua en el cante de sus ríos y las duras condiciones de vida de las personas que lo habitan.

Durante los años que duró el proceso militar la actividad pública

relativa a la música pampeana alcanzó su mínima expresión. Entonces, ante las primeras señales de flexibilización, las posturas que defendían las expresiones musicales Pampeanas se esforzaron en volverse visibles, y se implementaron diversas estrategias en aras de su incorporación en el concierto de las identidades regionales legitimadas a nivel nacional.

En este trabajo estudiaremos el accionar de la “Agrupación Pampeana Confluencia” (activa entre los años 1982-1989) a partir del análisis de testimonios orales, fuentes escritas y grabaciones sonoras para dar cuenta de:

1) Los aspectos musicales que caracterizan los repertorios elegidos, plasmados en los dos trabajos discográficos: “Agrupación pampeana Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustriazo Ortiz” (1982) y “Cantamento” (1985)

2) Las implicancias simbólicas de la selección del repertorio, con la interpretación de la obra de uno de los poetas más reconocidos de la provincia como reivindicación de un discurso identitario y de modos de expresión genuinos de la música de La Pampa, en el contexto específico del advenimiento de la democracia.

3) Las estrategias llevadas adelante para la difusión de este repertorio, tales como presentaciones en vivo, grabaciones discográficas y el montaje de un proyecto artístico-pedagógico llevado a escuelas de toda la provincia denominado “El canto de La Pampa en las escuelas”.

LA OTREDAD ENCARNADA: CUESTIONES DE IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN DISCURSOS Y PERFORMANCE DEL JAZZ ARGENTINO

Berenice Corti (IIIEt DGEArt CABA - UBA)

La presente ponencia da cuenta del estado de avance en que se encuentra nuestra investigación sobre jazz argentino, luego de una primera etapa que se dirigió a analizar aspectos discursivos en torno a temáticas de identidad, presentes tanto en los dispositivos de composición musical como en los modos en que estas cuestiones son procesadas en el campo cultural. Las conclusiones parciales de esta etapa revelaron la aparición de tensiones de sentido producidas

entre esos aspectos discursivos y las prácticas de la performance, que podrían inscribirse, en menor o mayor grado, en las gramáticas y principios socioculturales del llamado Atlántico Negro. De esta forma, y a manera de diálogo tanto de confluencia como de contraposición, la posibilidad de un jazz argentino abre cuestiones en torno a lo nacional y lo racial en la música popular, específicamente la argentina.

COLOQUIO

En el jazz argentino en particular -entendiendo a éste como práctica y no como producto, como campo de sentidos posibles y no como lugar de un sentido único y esencializado-, las influencias estéticas musicales identificadas como de tipo nacional y así referidas por los músicos y recogidas en la investigación etnográfica, en campo, y en el análisis de obras musicales, remiten a géneros populares como el tango, el folklore, el rock, e inclusive a la música de tradición académica compuesta en el país. El jazz y otras músicas afroamericanas, que aparecen en una primera lectura ocupando el lugar de lo no nacional -por cuanto su interpretación puede hacerse sólo desde una conciencia de su ajenidad-, son incorporadas, en tal caso, como parte de los procesos de hibridación en donde participan o a los cuales se someten las músicas populares. Es así que la fusión musical -o su versión más actual de hibridez- aparece entonces como un espacio de puesta en juego de esas identidades nacionales pero también de las de tipo racial, lo que se revela en la intervención de categorizaciones tales como mestizaje musical y música negra.

La imbricación entre lo representacional y simbólico con el funcionamiento de las prácticas supone de manera deseable su análisis conjunto, por lo que nuestro trabajo busca dialogar con perspectivas de teoría cultural, del análisis discursivo y de los estudios de performance. Mediante la exposición y análisis de casos musicales específicos -tanto en la producción discursiva de sentidos como en su práctica, su puesta en funcionamiento y experimentación vivida-, buscaremos identificar esas tensiones que, a nuestro entender, redistribuyen los espacios estereotípicos de identidad y alteridad cultural. Siguiendo a Simon Frith, la música no representa valores, sino que los encarna: en este caso y en sí misma a la Otredad nacional y racial. Desplegar los modos en que

identidades y alteridades son construidas dentro y a través de la música nos ofrece otro tipo de abordajes para el estudio de las prácticas culturales, en especial de la música popular, como campo privilegiado en donde confluyen e intersectan diversos posicionamientos estratégicos en relación al capital cultural social.

DE LOS TANGOS AL TANGO: MÚSICA POPULAR, GÉNEROS E
INDUSTRIA DEL DISCO

Marina Cañardo (UBA-EHESS, Francia)

Algunos teóricos consideran que la industrialización de la música ayudó a su estandarización. Entre ellos, Adorno y Horkheimer denunciaron tempranamente las similitudes en los procesos de producción al englobarlas bajo el concepto único de “Industria Cultural” (1994). Siguiendo el paralelismo con la lógica de la fabricación industrial, autores como Longhurst tomaron la noción de “MacDonaldization of society” para explicar el proceso de racionalización aplicado a la producción de música popular basado en la eficiencia, la calculabilidad, la predecibilidad y el control (1995). Otros teóricos consideran que la fijación y reproducción mecánica de la música permitió nuevas prácticas, nuevas escenas, nuevos modos de interpretación e incluso nuevas ideas sobre músicos y música. En esa línea se encuentran los estudios de Katz (2004), Philip (2004), Fabbri (2008), De Nora (2000), Maisonneuve (2009) y Gonzalez (2000) entre otros.

El origen de la así llamada “música popular” pareciera coincidir con la difusión masiva de la música. Varios musicólogos datan su nacimiento en el momento en que la técnica posibilita una nueva circulación a gran escala. Entre otros, Philip Tagg considera que: “La producción masiva y la distribución masiva son condiciones *sine qua non* para la existencia de la música popular” (1979: 11). Juan Pablo González define la música popular como “música masiva, moderna y mediatizada” (2005: 12). Esa mediatización que es su condición de existencia, insertó a la música popular desde el comienzo en una economía de la música inédita. Surgieron entonces nuevos mediadores, como los editores de partituras y discos, que

ejercerían algún tipo de impacto sobre la música por ellos mediatizada (Hennion 2002).

El fenómeno de la industrialización de la música puede fecharse en el S XIX con la difusión de partituras (Scott 2008) pero es más evidente desde el S XX con la circulación de registros fonográficos a escala mundial (Frith 1989). Tanto en la edición de partituras como en la producción discográfica, las músicas populares estuvieron siempre definidas en función de pertenencias a ciertos géneros. En un catálogo discográfico de 1919 de la empresa Victor en Argentina pueden encontrarse una variedad inusitada de declinaciones del tango: Tango Criollo, Tango Porteño, Tango Bonaerense, Tango Nacional, Tango Argentino, Tango Característico, Tango Milonga, Tango Americano, Tango Futbolístico, Tango Enrioso, Tango Faquero, Tango Elegante, Tango Catedrático, Tango de Salón, Tango Sincero. Con esa variedad de rótulos se intentaba atraer a los potenciales compradores de discos en sus diferentes gustos. A lo largo de la década del 20, la creativa proliferación de epítetos va dejando paso a la sintética definición de “tango” a secas. De esta forma, pareciera que una “lengua nacional tangnística” se impone a la multiplicidad de dialectos originarios. Sin embargo, una pregunta sobreviene: ¿todo lo que se llama “tango” en las etiquetas de los discos suena igual? Los géneros son definidos socialmente por medio de una constante negociación entre actores sociales entre los que están incluidos quienes producen los discos (Fabbri 1981). El presente trabajo indagará sobre el rol de la industria discográfica en la definición de los géneros de la música popular argentina. La reflexión intentará aportar nuevos elementos a la discusión sobre las consecuencias de la industrialización de la música a partir de un estudio de la producción discográfica temprana en Argentina.

Quinta Sesión

LÓGICA DISPOSITIVA DE LAS NOTAS EN LOS TECLADOS DEL BANDONEÓN

**Mercedes Krapovickas (Universidad de Helsinki,
Finlandia)**

Los teclados de los bandoneones son conocidos no sólo por presentar disposiciones complejas de difícil explicación, sino además por pertenecer a un sistema bisonoro en el cual cada teclado presenta una disposición distinta dependiendo de si el instrumento se ejecuta abriendo o cerrando el fuelle. Estos dos aspectos, fundamentales para el análisis de la evolución técnica y estilística del bandoneón, han llenado de incógnitas a músicos, compositores y musicólogos.

Sin embargo, ahondando en la relación entre el bandoneón y los instrumentos antecesores que han sido utilizados en la zona y el bandoneón, es posible desarrollar un sistema para comprender la disposición de las notas en sus teclados. Esta herramienta es indispensable para analizar las técnicas de ejecución desarrolladas en el Río de la Plata.

En esta ponencia se abordará el estudio de los instrumentos que han antecedido al modelo de bandoneón utilizado en el tango rioplatense (modelo *Reinische Tonlage* 38/33), así como también de aquellos que, creados en la misma época, poseía similares características. El objetivo de esta presentación es demarcar las lógicas en la construcción de estos instrumentos, así como los modos de organización de los teclados. Entre los instrumentos analizados se encuentran las concertinas de 56 y 76 tonos de Chemnitzer (Uhlig), los bandoneones de 56, 64, 88, 94, 100 y 130 tonos del Rin (Band), las concertinas de 58, 60, 72, 80, 88, 94, 100 y 104 tonos de Carlsfeld (Zimmermann). En último lugar, se presentará el teclado del bandoneón *Reinische Tonlage* 38/33 y se llevará a cabo un análisis del mismo, estableciendo relaciones con las disposiciones de los instrumentos anteriormente vistos, para así no sólo poder determinar su relación histórica con dichos

instrumentos, sino para demarcar una posible lógica en la disposición de las notas en el teclado.

El estudio de los sistemas de disposición de las notas en los teclados de los bandoneones, y de instrumentos relacionados a éste, ha sido llevado a cabo principalmente en Alemania por Maria Dnnkel. Si bien ella ofrece herramientas fundamentales para el análisis de estos instrumentos, no propone explicaciones sobre la lógica dispositiva del teclado utilizada en el modelo de bandoneón aquí analizado. Investigaciones sobre las concertinas inglesas brindan información relevante con respecto a sus equivalentes alemanas.

Por otra parte y aunque en Argentina no se hayan llevado a cabo de forma sistemática estudios similares, es posible encontrar información valiosa en diferentes investigaciones. Así, el afinador de bandoneones Oscar Fisher, en sus clases, presenta concertinas y menciona, en forma general, una posible relación del teclado de éstas con el bandoneón en cuestión. Oscar Zocchi (1998) y Ricardo Saltón (1981) brindan información de importancia para acercarse a la problemática.

La metodología utilizada en esta ponencia consiste en el desarrollo de cuatro etapas. En primer lugar, se presenta el tema de discusión, demarcando el contexto en el que los instrumentos analizados fueron creados, para lo que se han utilizado fuentes históricas. En segundo lugar, se analizan tres teclados paradigmáticos, siguiendo la metodología propuesta por Dnnkel. En tercer lugar, se proponen tablas con los resultados de los análisis de otros modelos, ampliaciones de los tres modelos paradigmáticos, para establecer patrones en las disposiciones de los teclados ampliados. Por último, se aplican estos resultados en el análisis del teclado del modelo de bandoneón utilizado en el Río de la Plata.

EL TANGO Y LA MÚSICA ACADÉMICA PARA PIANO EN ARGENTINA

Julio Ogas (Universidad de Oviedo, España)

La relación entre el tango y la música académica tiene a lo largo

del siglo XX distintas direcciones y caracterizaciones. Una de esas direcciones es la mención del tango en la creación académica. En ella se conjugan dos niveles de relaciones intimamente ligados entre sí, uno se corporiza en el estilo compositivo que cada compositor asume y, por lo tanto, desde el cual se acerca al género popular, y el otro toma forma en las implicaciones culturales que ese acto conlleva.

Dentro de la música argentina para piano encontramos un número importante de composiciones donde el tango se hace presente, por ello proponemos un acercamiento a este conjunto de obras que permita apreciar las formas y los modos en el que el texto popular se introduce en el entramado del discurso musical académico. Con ello podremos visualizar cómo la lectura de ese fragmento del patrimonio musical que se realiza desde la música académica adopta caracterizaciones que transitan por el distanciamiento, la segmentación de su presencia, la adopción y sublimación, y la apropiación y transformación en un nuevo género o subgénero.

Este estudio lo hemos abordado tomando como punto de partida los *Aires criollos* de Julián Aguirre, compuestos a finales del siglo XIX, y extendiéndonos hasta algunas composiciones recientes, como las de Gerardo Gandini o Juan María Solares. Para abordar estas obras establecimos una secuencia de análisis que fuera capaz de llevarnos desde la construcción de significado en el producto musical hasta la inserción del mismo en la cultura local. En este sentido seguimos los siguientes pasos: establecimiento de las tipologías intertextuales a través de las cuales el tango se hace presente en la música académica para piano; relación de esas tipologías con el estilo compositivo y principios estéticos asumidos por cada compositor; vínculos culturales que esos estilos conllevan y el posicionamiento particular que el creador adopta dentro del mismo; caracterización del rol discursivo de los diferentes signos estilísticos en su conjunto y de los relacionados con el tango en particular; y la relación entre los espacios culturales creados por la obra musical y el de los procesos históricos que la contienen. Esta metodología se deriva de la desarrollada por nosotros en "Música argentina para piano (1929-1983)", "Mitos, tradiciones y modernidades" (2010), que, básicamente, es producto de la

conjunción de las teorías de la semiótica musical de Eero Tarasti (1978 y 2000) y Raymond Monelle (2002) con las de la teoría de la cultura de Inri Lotman (1996). A ellos se suman los marcos conceptuales de modernidad y postmodernidad que proponen Néstor García Canclini (1995) y Zygmunt Bauman (2003).

Con esta aproximación al tango en la música académica para piano entendemos posible apreciar un vínculo que subyace, a veces de forma inconsciente o invisible, en la relación entre música y política (temática de esta conferencia). El mismo está basado en los modelos culturales que la música asume y propaga, ya que en las caracterizaciones del patrimonio popular que se realiza en la creación académica, se aportan (y en ocasiones quitan) determinados valores al ámbito cultural de donde procede el material sonoro aludido, en este caso el tango. Y es evidente que este proceso musical se articula dentro de las tensiones y conflictos políticos que conforman las circunstancias histórico-sociales que rodean la creación musical.

LA IRRUPCIÓN DEL OCTETO BUENOS AIRES DE ASTOR
PIAZZOLLA EN LA HISTORIA DEL TANGO Y SU RECEPCIÓN
SOCIAL EN EL MARCO DEL CAMBIO DE LA ESTRUCTURA DE
PODER EN ARGENTINA EN 1955.

Omar García Brunelli (INM "Carlos Vega")

Entre abril de 1955 y febrero de 1958 Astor Piazzolla organizó el Octeto Buenos Aires, escribió su repertorio, dirigió sus actuaciones y dejó grabados dos discos Long Play con 16 temas. Esta fue la propuesta que introdujo la polémica acerca de la pertenencia o no de su música al género tango. Las consideraciones sobre este octeto se extienden en un arco que va desde alegar su ilegitimidad genérica y culparlo en parte de la decadencia del tango, hasta verlo como una bisagra que funda la corriente de Nuevo Tango que llega hasta la actualidad.

Este trabajo se propone indagar el impacto producido por la música del Octeto en el género y su recepción en la sociedad rioplatense de esa época, teniendo en cuenta los profundos cambios

que se produjeron en la política cultural del estado argentino a causa del golpe de septiembre de 1955 que derrocó al presidente Perón.

El proyecto de Piazzolla pretendía reconocimiento con una música que se considerara “artística”, en sintonía con el carácter que tenían ciertas corrientes del jazz de la época. Su propuesta, experimental, se dirigía a la clase media, para cuya definición nos atenderemos a la categorización que de la misma se realiza en Visacovski y Garguin (2009).

El alto grado de hibridez que presentaba la música del Octeto (tango, jazz, fragmentación melódica y armónica, ritmos variables, etc.) generó una amplia brecha con el público de esos años que dificultó la continuidad del conjunto. La recepción del Octeto será analizada aplicando el marco propuesto por Carvalho / Segato (1994) quienes consideran a los géneros musicales como híbridos, afectados por procesos transculturales, transétnicos y transnacionales.

Más allá de constatar las reacciones encontradas que produjo su aparición, precisamente a causa de las dificultades de recepción, intentaremos demostrar que el fracaso del proyecto se debió no tanto a la gran ruptura que significó en el género, sino al momento en que aparece, a que en ese momento no hay una alianza de clases, ni de élite ni del campo popular, que adopte esa música como una manifestación preferida. El campo popular la rechazó o la ignoró y la élite no consideró oportuno integrarla a la tradición. La inserción del Octeto en el campo de la cultura popular en la Argentina de la década del '50, será analizada recurriendo al marco propuesto por Stuart Hall (1984), que parte del supuesto de que la cultura es un campo de batalla en el que se enfrentan la cultura de élite y la cultura de la periferia, aunque no existe una relación fija entre las clases y la cultura popular o no popular sino alianzas de clases y fuerzas que constituyen la cultura de las clases populares y los estratos del polo opuesto que constituyen la cultura del bloque de poder.

El planteo del Octeto Buenos Aires era una resultante natural en el camino del tango, que se había venido transformando casi en música de élite, de grandes virtuosos, grandes arregladores, grandes compositores, grandes desarrolladores de estilos complejos. Pero

quedó completamente en el margen del género y girando a destiempo de cómo giraba la esfera de la sociedad. Intento fallido o cuestión de época, el OBA quedó plasmado como un experimento que aún hoy le resulta difícil procesar al auditor común.

Sexta Sesión

PROFECÍAS DE SCHUMANN EN EL MUSEO IMAGINARIO DE GERARDO GANDINI

Pablo Fessel (CONICET – UBA)

SESIÓN
6

La obra de Gerardo Gandini conforma un entramado intertextual que relaciona la música propia con otras músicas así como con otras artes. Ese entramado no se limita al plano de la estructura musical sino que se extiende a la poética compositiva. En ambas se pueden identificar materiales, procedimientos y categorías eminentemente musicales, junto con otros que evocan imaginarios de la literatura y la plástica.

Las frecuentes alusiones al campo de lo literario, tanto en sus escritos como en los títulos de sus obras, revelan un imaginario discursivo, ligado a la lectura y la reescritura. Esas alusiones se relacionan con una condición metamusical de la obra de Gandini. “La música siempre habla de sí misma”, escribió el compositor en 1984. La frase no supone una negación de la semanticidad musical, sino que sugiere una naturaleza intertextual de toda música. Efectivamente, Gandini entiende la composición como resultado de una conversación de las diferentes músicas en un ‘Museo Sonoro Imaginario’. Esa posición se basa en la idea de que los materiales musicales elaborados a lo largo de la historia se encuentran estéticamente disponibles. La poética de Gandini articula de este modo una adscripción a la contemporaneidad estética con la plasmación compositiva de una historia personal de recepción literaria, plástica y musical.

El imaginario literario se manifiesta, en el orden de la construcción musical, en una estrategia creativa a la que el propio compositor denomina ‘relectura’: se trata de diferentes

procedimientos de reelaboración de materiales tomados de obras propias o de otros compositores. La técnica de los 'objetos encontrados', por su parte, sugiere un imaginario plástico. Materiales extraídos de diferentes tramos de la tradición histórica, recortados y transpuestos a un contexto nuevo, se vuelven objeto de una reinterpretación compositiva; entran, de este modo, en una dialéctica de rememoración y extrañamiento.

El trabajo estudia esta compleja articulación intertextual a partir de la lectura de "Pájaro profeta", de las *Escenas en el bosque* op. 82 (1850) de Robert Schumann, que Gandini incluye en sus "Diarios I-III". 36 *Preludios* (1960-87) para piano y reelabora en una serie de obras como *RSCH: Escenas* (1984), para piano y orquesta, los *Estudios I-V* para violín y piano (1990) y el interludio de su ópera *Liederkreis* (2000). Con ese fin se plantean, en primer lugar, algunas consideraciones sobre el género 'diario' y su proyección como género musical. En segundo lugar se expone una breve caracterización de "Pájaro profeta", como referencia para, en tercer lugar, desarrollar un análisis de los procedimientos de reelaboración que el compositor lleva a cabo a partir de esta pieza.

CUANDO LOS MÚSICOS ARGENTINOS SOÑARON CON NOTAS ELÉCTRICAS. REFLEXIONES TEÓRICAS EN TORNO AL IMAGINARIO DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN ARGENTINA EN SU FASE INICIAL

María Laura Novoa (UBA)

En el siglo XX el desarrollo de la producción musical y del arte en general se ha visto involucrado con el avance tecnológico de manera cada vez más intensa. En la producción académica internacional en los últimos años se ha registrado un creciente interés en la incidencia de la tecnología sobre las nuevas poéticas sonoras. Sin embargo, en el ámbito local es todavía incipiente la reflexión crítica sobre el uso de la tecnología, las nuevas mediaciones y las nuevas prácticas resultantes.

La bibliografía específica sobre la relación música-tecnología en Argentina es escasa. Existen producciones académicas que desde

una perspectiva histórica (Paraskevaidis 1985; Dal Farra 2003; Orobígt 2002), o sociológica (Beltramino 2003) han indagado sobre la problemática de la música serial o electroacústica. En el contexto latinoamericano cabe mencionar el artículo de Aharonián (1992) como un antecedente de reflexión sobre la relación música-tecnología, así como también el ensayo de Carvalho (1996) que discurre sobre los cambios de la sensibilidad musical del hombre del siglo XX.

En el presente trabajo se analiza cómo fue procesada la incorporación de tecnología dentro del campo musical tomando como punto de partida la fundación del Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires en 1958 y del Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM que funcionó entre 1963 y 1970. Interesan aquí el estudio de los aspectos estéticos e histórico-sociales, especialmente la creación de un nuevo imaginario dentro del campo musical local a partir de la interacción entre las nuevas necesidades expresivas y el proceso de aplicación de la tecnología. Tal imaginario se vio estimulado, en parte, por el prestigio que la ciencia y la tecnología gozaban hacia fines de los años cincuenta y durante la década siguiente, cuyo marco fue el proceso de modernización que había adquirido impulso durante el gobierno de Arturo Frondizi.

Asimismo, la persistente atracción por la transformación y lo nuevo, vinculada con las vanguardias estéticas de posguerra, se amalgamó con ese mismo impulso científico y tecnológico como un modo de encauzar la renovación de los materiales y, por lo tanto, del lenguaje artístico.

En este escenario aparecen “conglomerados de sentidos con un alto contenido mítico” (Sarlo 1992: 12) o bien constelaciones de conceptos valorativos (una música “fría”, “del espacio exterior”, “calculadora”, “deshumanizada”, “sin expresividad”) donde cada uno de ellos se ordena de acuerdo a un tema o núcleo central: el mito cientificista que alcanzó al pensamiento de los músicos de vanguardia, los cuales adoptaron la postura del hombre de ciencia (Fubini 2004: 140). El “ideal del músico experimentador y con afanes científicos” presentaba innumerables contradicciones que terminarían por revelar la faceta irracional de ese ideal (Fubini

2004: 145), contradicciones compartidas también por las representaciones dominantes elaboradas por la sociedad frente al progreso tecnológico.

En este trabajo, los argumentos esgrimidos a favor y en contra de una música electrónica viable y aceptable como música, la distinción entre una música acústica juzgada como expresiva versus una música electrónica considerada deshumanizada y, por lo tanto, no expresiva, son rastreados en la prensa periódica a fin de desentrañar los supuestos estéticos e ideológicos que rigen la representaciones de ambas distinciones. Ese mismo relevamiento permitirá identificar los lugares comunes en torno a la música electrónica dentro del imaginario social.

LA CANCIÓN DE CÁMARA ARGENTINA EN TORNO AL PRIMER
CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA: IDENTIDADES
SUPERPUESTAS

***Mirta Marcela González Barroso (Universidad de
Oviedo, España)***

A pesar de que la canción de cámara argentina presenta rasgos bastante destacados en tanto apreciación del momento histórico en el cual se genera y en cuanto a significado de obra musical, no ha sido suficientemente estudiada desde esa perspectiva en los textos de música argentina. Por ello, el propósito de esta comunicación es ofrecer una visión, transcurrido ya un siglo, de la producción de la canción de cámara efectiva en torno al centenario de la independencia, uno de los momentos álgidos de las adquisiciones a propósito de la consolidación de la identidad nacional argentina.

Este producto artístico contiene elementos ideológicos que, por una parte, buscan profundizar el proyecto de música nacional comenzado en las últimas décadas del siglo XIX y, por otro, mantiene su visión cosmopolita donde los lazos con la cultura europea son fundamentales. En opinión de Juan María Veniard, el auge nacionalista producido en la década de los centenarios es un movimiento de tal fuerza “que muy pocos compositores quedarán fuera de él”. A tenor de las celebraciones se realizaron numerosos

eventos artísticos con el ánimo de incentivar la producción que sirviera de refuerzo o de definitivo logro del “espíritu nacional”. Así, el género operístico y el sinfónico se convirtieron en la principal preocupación de los compositores; sirvan como ejemplo las óperas *La Angelical Manuelita* (1915) de Ednardo García Mansilla o *Tucumán* (1915) de Felipe Boero.

Es en este sentido en el que se quiere trabajar con la producción de la canción de cámara. ¿Hasta qué punto este género también reflejó la preocupación del momento? Títulos como *Canciones Incaicas* op.45 (1909) y op. 57 (1912), *Veinte Cantos escolares* op. 67 (1913), las *Canciones Argentinas* op. 71 (1918) de Alberto Williams; *Canciones Argentinas* (1915-24) o *Canciones escolares* (1915-17) de Julián Aguirre conviven con *Les Ombres d'Hellas* (1913) o *De la sierra...* (1920) de Felipe Boero; *Lassitude, Reflets, Feuillage du coeur* (1913) de Carlos López Bruchard, *Trois Chansons du Valet de Coeur* (1908), *Le lac, Le Ruisseau* (ca.1915) de José André, siendo algunos de los testimonios a partir de los cuales se inicia el trabajo de profundizar en el estudio del repertorio de la época.

A partir de un primer acercamiento al material seleccionado, se constata en las poesías la existencia de lo que denominamos tres niveles de lenguaje verbal: el que contiene rasgos del lenguaje ganchesco, el que responde a un castellano “docto” y, por último, otros idiomas, con preferencia del francés. Establecer relaciones entre esos lenguajes verbales y los principios compositivos que el músico escoge en cada musicalización es la siguiente etapa. Finalmente se vinculan estas canciones con los discursos políticos de la época y la posición manifiesta o subyacente de los compositores argentinos abordados. La síntesis de las principales características músico-expresivas de la producción cancionística argentina se realiza con el propósito de aportar algunas reflexiones sobre la “construcción de la identidad nacional” en torno a la década de los centenarios y su proyección a las décadas posteriores.

Para la ejecución de este estudio se parte de la exploración del contenido poético, musical, relacionándolo con la realidad histórico-política de la época, tomando como base el sistema intertextual de análisis que propone Yván Nommick en su artículo “La

intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX” y Juan Mignel González en *Semiótica de la música vocal*, autores que se fundamentan en los modelos de Gerard Genette, Olivier Messiaen, Nicholas Rzewski, Nicholas Cook, entre otros.

Séptima Sesión

INNOVAR A PARTIR DE LO CONOCIDO Y CONSENSUADO. LA ELECCIÓN DE STRAVINSKY Y VILLA-LOBOS PARA LA INSTAURACIÓN MUSICAL DEL CLAEM

**Hernán Gabriel Vázquez (UNR - Instituto
Universitario Nacional de Arte)**

En el contexto de surgimiento del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), 1961-62, las expectativas sobre las características del tipo de estéticas musicales que el Centro abordaría giraron en torno a la producción anterior de Alberto Ginastera, su director, y a un ideal americanista vinculado estrechamente con el clima político de la época. Durante su existencia, el CLAEM organizó diversos “conciertos homenaje” dedicados a distintos compositores, generalmente personalidades que visitaban la institución. Entre las primeras acciones públicas encaradas por el Centro, se destacan dos conciertos-homenajes: uno ocurrido en la apertura del Primer Festival de Música Contemporánea en agosto de 1962, dedicado a conmemorar el 80 aniversario de Igor Stravinsky, y el otro, con obras de Heitor Villa-Lobos, al inaugurar el aula principal del CLAEM en agosto de 1963, dando a la misma el nombre del compositor brasileiro.

Paralelamente a la permanencia y resonancia de la figura de Stravinsky en el campo musical de Buenos Aires, la figura de Villa-Lobos era también un respetado símbolo de la modernidad latinoamericana. Stravinsky había visitado Buenos Aires en 1936 –donde obtuvo una importante repercusión mediática– y posteriormente, en 1960; Villa-Lobos estuvo cinco veces en Buenos Aires, la primera en 1925, destacando la prensa especializada su

presencia. Fallecido en 1959, el compositor brasileño había sido ya motivo de homenaje musical por parte de Juan José Castro (*Adiós a Villa-Lobos* para cuerdas y percusión, de 1960). Ginastera por su parte, le dedicó en 1944 uno de los *Preludios Americanos para piano* (nº 11, “Homenaje a Villa-Lobos”). Puede decirse que hacia 1962 tanto Stravinsky como Villa-Lobos (sea por sus trayectorias internacionales, sus obras, sus usos de material musical autóctono, la técnica compositiva empleada, sus elecciones políticas o religiosas), tenían asegurado un prestigio convalidado por la resonancia de sus representaciones y por sus visitas anteriores al país.

La prensa local reprodujo las expectativas que la Fundación Rockefeller había depositado sobre la actividad que el CLAEM desarrollaría, principalmente en lo referido a la creación musical basada en material proveniente de diversos grupos étnicos latinoamericanos. Posiblemente, por ser consciente de dichas expectativas, Ginastera actuó con cierta prudencia en los primeros años de existencia del Centro. Se postula que la elección de Stravinsky y Villa-Lobos como estandartes del nuevo Centro habrían sido, al margen de la elección personal de Ginastera, el producto de condiciones coyunturales entre el contexto internacional, el medio local y la instauración del CLAEM por parte de su director.

Esta ponencia profundiza algunos aspectos abordados en una investigación anterior, referidos a la documentación de los primeros cinco años de actividad musical del CLAEM y su recepción crítica. El recurso de Ginastera a dos compositores de reconocido prestigio internacional, que acarrearán una significativa carga anterior de innovación pero que hacia comienzos de los años sesenta contaban ya con cierto consenso, para la concreción de sendos actos fundacionales de la nueva institución, amerita para su estudio, una metodología cualitativa. Se analizan por tanto, entre otros aspectos, las opiniones difundidas por el director sobre Stravinsky y Villa-Lobos, el repertorio musical interpretado en sendos “conciertos homenaje” y la recepción crítica producida en el ámbito local. De este modo, se pretende ofrecer otra mirada a las condiciones imperantes en el campo musical de Buenos Aires durante los

primeros años de existencia del CLAEM.

GINASTERA Y EL DODECAFONISMO: EL *CONCIERTO PARA VIOLÍN* (1963)

Edgardo J. Rodríguez (UBA - UNQ - UNLP)

La obra de Alberto Ginastera ha sido dividida tradicionalmente en tres etapas: la nacionalista objetiva, la nacionalista subjetiva y la neo-expresionista. Esta última se caracteriza por la adopción de la técnica dodecafónica y el consecuente abandono del diatonismo que estructura, en mayor o menor medida, las obras de las etapas anteriores.

Es interesante notar que, si bien la obra de Ginastera ha sido el objeto de estudio de una importante cantidad de trabajos, la etapa dodecafónica es, por lejos, la menos favorecida. De hecho, hemos hallado muy pocos trabajos que se ocupen de ella y casi ninguno centrado específicamente y analíticamente en sus problemas. Asimismo, no hemos detectado estudio alguno de la obra que nos ocupa.

El presente trabajo continúa la investigación (iniciada con la *Cantata para América Mágica*, Op. 27 -para soprano y orquesta de percusión- de 1960) del desarrollo de la técnica dodecafónica en el último período compositivo de Ginastera a través del análisis del *Concierto para violín*.

Nuestra labor se estructuró del siguiente modo: en primer lugar, se determinó el tipo de contenido serial principal (dodecafónico o no, mono o poliserial, etc.) y sus manipulaciones básicas en cada uno de los números que integran la pieza. Con respecto a este punto hemos hallado que: a) en esta obra el serialismo típico de Ginastera es plriserial, las series principales son dos; b) la técnica compositiva se caracteriza por la alternancia asistemática de estructuras seriales y no-seriales (horizontal o verticalmente expuestas), o dicho de un modo más abstracto, de estructuras controladas sistemáticamente y de estructuras libres; c) por sobre las construcciones seriadas y libres afloran estructuras interválicas que logran cierto grado de independencia temática como, por ejemplo, los núcleos interválicos: tercera mayor ascendente o descendente

seguido de segunda menor ascendente o descendente y el intervalo de cuarta (característico, por otro parte, de sus etapas nacionalistas).

En segundo lugar, se investigaron las posibles relaciones entre el contenido serial y el resto de los componentes: formal, textural, temático, etc.. Por último, se compararon los resultados obtenidos con los propios del análisis de la *Cantata* para comenzar a determinar las constantes estructurales que permitirían delinear el estilo compositivo serial de Ginastera.

Una vez que éste fue esbozado se consideraron las relaciones que se podrían establecer con el modelo dodecafónico de la Escuela de Viena (sobre todo el desarrollado por A. Berg), conociendo de antemano que el uso que Ginastera hizo de la técnica fue muy particular. En ese sentido, es importante destacar que Ginastera llega al dodecafonismo luego de una larga experiencia nacionalista, rasgo ausente por completo en las preocupaciones, esencialmente románticas, de los vieneses. La abstracción de las técnicas y estilos de sus condiciones contextuales originales permitió que éstas se adoptaran de acuerdo con un orden diferente al de las metrópolis donde fueron creados. Esta es una importante característica que parece asomar no sólo en la música de Ginastera sino también en buena parte de la música contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX.

SESIÓN
8

Octava Sesión

LA GUARDIA NUEVA Y EL LENGUAJE MUSICAL DEL TANGO.
ELEMENTOS DE CONTINUACIÓN Y DIFERENCIA ENTRE LAS
GUARDIAS DEL TANGO EN BASE A LOS ESTILOS DE JULIO DE
CARO, OSVALDO FRESEDO Y JUAN CARLOS COBIÁN

Mariano Gastón Macri (UBA)

La Guardia Nueva es designada como un período de absoluta renovación dentro del lenguaje musical del tango; sin embargo, no es solo eso. El análisis técnico musical de los estilos y de las obras representativas de los exponentes de los primeros años de la Guardia

Nueva da cuenta tanto de una serie de factores que presentan carácter de novedad en el género así como de otra cantidad de elementos que resultan consabidos dentro de la tradición del tango y respecto de los cuales el aporte de la Guardia Nueva consistirá en su organización y establecimiento canónico.

La relación entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva no es de absoluta ruptura y distanciamiento: efectivamente los tres músicos precursores de la corriente evolucionista del tango, Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Cobián y Julio de Caro, pertenecieron en sus primeros años de carrera musical a orquestas representativas de la Guardia Vieja. La sistematización propuesta por la Guardia Nueva representa, en ciertos materiales, una profundización técnica de elementos preexistentes: tal es el caso del sexteto típico, conjunción instrumental que surge a mediados de 1910 pero que adquirirá carácter normativo como agrupación instrumental definitoria del género durante la Guardia Nueva al establecerse sus formas orquestales. En otros casos, los materiales empleados son de absoluta novedad para el género, como por ejemplo, la exploración del lenguaje armónico o el empleo del contrapunto.

Esta ponencia intenta establecer y caracterizar el tratamiento del lenguaje musical de los iniciadores de la Guardia Nueva en base a una serie de materiales musicales; a tales efectos, se presenta una introducción a los estilos de Fresedo y Cobián y se desarrolla el estudio del estilo decareano. Por ello se analiza una obra original del período (“Boedo” de Julio de Caro) y la versión que grabara la orquesta de De Caro de un tango emblemático de la Guardia Vieja, “Gallo ciego”, de Agustín Bardi.

Los escasos estudios que se refieren al surgimiento de la Guardia Nueva pertenecen al campo historiográfico dentro de la producción de antologías del género y no analizan las características específicamente musicales. Dentro del campo musicológico, cabe destacar el trabajo de Pablo Kohan (1996) sobre el lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián. Asimismo la investigación de Omar García Brunelli sobre la obra de Ástor Piazzolla (1992) y el libro recopilado por este investigador (2008) con diversos estudios sobre la obra de dicho músico, aportan una gran cantidad de elementos de análisis para la investigación en tango. Finalmente

debe resaltarse el pionero trabajo de investigación y recopilación realizado por Novati, Cnello y otros (1980) que brinda una importante base musicológica para el estudio del género.

La variedad de materiales musicales empleados por la Guardia Nueva requiere un método que analice cada uno de los materiales en forma individual e indique las relaciones resultantes en el conjunto sistemático que es la obra musical. La conjunción del análisis técnico musical del corpus propuesto con la correspondiente explicitación gráfica provee el marco metodológico empleado en la presente investigación. En este sentido el método empleado por García Brunelli (1992), consistente en analizar y sintetizar el estilo de Ástor Piazzolla en cada de sus etapas sobre la base del tratamiento de los materiales, provee un antecedente metodológico fundamental.

Entre las conclusiones obtenidas, consideramos que el profundo desarrollo musical del período se halla estrechamente vinculado a la similar formación musical y concepción del género, y a la frecuente asociación en diversas orquestas de los tres músicos precursores de la Guardia Nueva.

SESIÓN
8

TANGO DANZA EN URUGUAY: TRAYECTORIAS Y SIGNIFICADOS

Adriana Santos Melgarejo (SODRE, Uruguay)

El tango es fuente de controversias principalmente en lo que respecta a su origen y pertenencia. Mucho se ha escrito y discutido acerca de sus comienzos y del recorrido que ha realizado como género musical; desde sus inicios de sencillez, hasta la consagración histórica internacional y su llegada y permanencia en el ámbito de la música académica.

En las últimas décadas se observa un resurgimiento a nivel mediático, pero también en lo que tiene que ver con el proceso de búsqueda musical que se viene gestando por lo menos hace cincuenta años. En él se puede observar la exploración de nuevos recursos interpretativos, más el uso de nuevas sonoridades y la utilización de diversos movimientos corporales específicamente en el tango-danza.

La música, en tanto espacio heterogéneo, da la posibilidad de construir identidad y en el Río de la Plata el tango se ha constituido en parte sustancial de esa construcción. Ella está en relación con un discurso que también ha sufrido cambios. El tango ha ido sobreviviendo a ellos y sufriendo readaptaciones y resignificaciones.

En esta presentación abordaré la trayectoria de los estudios sobre tango-danza en la margen oriental del río Uruguay con el objetivo de describir el enfoque y discurso predominante en el conjunto de las publicaciones existentes. ¿Qué se ha escrito del tango en Uruguay? ¿Desde qué punto de vista? ¿Quiénes reflexionan y elaboran conocimiento a partir del tango? ¿Qué persiguen los discursos de los investigadores?

Desde la perspectiva de la narrativa de la identidad (Vila 1996) analizaré los discursos de los nuevos cultores del tango (aquellos que pertenecen a la escena alternativa) y responderé cuestiones como: ¿Qué significado otorgan ellos a la práctica del tango? ¿Qué define esta danza como rioplatense? ¿Dónde está el exotismo y dónde la construcción de lo propio?

También cabe observar y preguntarse: ¿Qué es lo que se baila en las milongas? ¿Hay una elección de la sistematización del paso básico? ¿Los nuevos cultores son conscientes de esa elección? ¿Qué es lo que las personas encuentran en esta práctica? ¿Hasta donde se pueden “extender” los límites del género y cómo se plasma específicamente en lo corporal?

Además, daré cuenta de algunos rasgos cinéticos significativos realizando un análisis de los pasos efectuados en el tango-danza para llegar a una aproximación de las posibles *affordances* musicales que definen al género. ¿Qué define al tango-danza? ¿Qué gestualidad desarrolla? Si “el cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza el cuerpo” y si “en el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales” (Le Breton 2002), entonces a través de él y en este caso con el tango, se estaría manifestando una búsqueda social. ¿Los movimientos corporales son reflejo del comportamiento social? Y si así fuese, ¿en qué medida lo representan?

Este abordaje tiene como antecedentes diversas ponencias

basadas en la investigación que he llevado a cabo durante los últimos años sobre la escena alternativa del tango en la ciudad de Montevideo y cuyos resultados han sido plasmados en mi tesis de grado.

Sesión Especial

MÚSICA Y SUBJETIVIDAD EN CUBA: DE LA REVOLUCIÓN A LA ERA POSTSOVIÉTICA.

Rubén López Cano (Escuela Superior de Música de Cataluña, España)

La música colabora en la construcción de la subjetividad en por lo menos dos modalidades. Por un lado, representa sujetos, personajes, roles y agentes sociales. Éstos toman protagonismo de manera explícita en las letras de las canciones, o bien ocupan un sitio no visible como enunciadores del discurso musical ya sea en la letra o en la música por medio de personajes prototípicos asociados con géneros o gestos musicales y otros mecanismos de construcción de los personajes.

Por otro lado, por medio de la música se gestionan puntos de vista, opiniones y posicionamientos que orientan el modo en que el oyente se concibe a sí mismo y al mundo que lo rodea. Diferentes elementos como letras, elementos sonoros conceptualizados o no por los estudios musicales, rasgos visuales, aspectos performativos y performativos, se articulan intersemióticamente entre ellos y con diferentes narrativas identitarias. Las narrativas, ya sean explícitas o implícitas, son construidas por los sujetos para explicarse a sí mismos y se conforman, manifiestan, exteriorizan o potencian en el momento mágico de la experiencia musical.

En todo el proceso histórico de la Revolución cubana, la música ha jugado un papel sumamente relevante en la producción de subjetividades. En algunos casos la música reproduce performativamente elementos del discurso oficial. Por ejemplo, algunas canciones de la Nueva Trova Cubana (el movimiento musical más representativo de la Revolución) encarnan el punto de

SESIÓN
ESPECIAL

vista del sujeto hegemónico revolucionario: el “compañero” u “hombre nuevo”. Pero en otros momentos, las músicas hacen visibles, de manera performativa, sujetos marginales, ignorados en otro tipo de discursos, o introducen subjetividades diferentes sobre la realidad (o “realidades”) cubana(s), no expresadas en los medios públicos.

Particularmente interesante es la fragmentación del sujeto hegemónico de la Revolución sufrida a partir de la desaparición del bloque socialista a principios de los noventa. Desde entonces, la música da cuenta de la emergencia de nuevos actores sociales como el nuevo sujeto religioso, la subalteridad de género (gays, transvestis y transexuales), los nuevos agentes culturales y políticos (como los “disidentes”), la nueva marginalidad como prostitutas y proxenetas, los nuevos ricos (“especuladores”, “miquis” y “macetas”), el sujeto diaspórico, etc. Actualmente llaman la atención las relativamente recientes “tribus urbanas” que deambulan por la Habana como los “frikis”, “rockers”, “miquis”, “emos”, “hombres lobo”, “vampiros”, “repas”, “hipoperos”, “rastas”, etc.

¿Qué mecanismos de construcción de subjetividad han promovido las diferentes escenas musicales cubanas durante la Revolución?, ¿qué sujetos representa la música cubana en las actuales condiciones postcomunistas?, ¿cómo se relaciona la música con las estrategias de supervivencia material y simbólica de los jóvenes? y ¿qué papel juega en la relación de subjetividades hegemónicas o subalternas y en la manifestación de puntos de vista distintos al oficial?

En este trabajo revisaré algunos aspectos del proceso de articulación y desarticulación del sujeto central y hegemónico de la Revolución cubana a través de la música popular. No se trata de un trabajo político centrado en los grandes relatos históricos. Tampoco se pretende describir cómo la realidad cubana es reflejada en la música. El objetivo es dar cuenta de cómo sujetos reales (intrahistóricos) que son sometidos a una gran cantidad de discursos contradictorios sobre su propia realidad (discursos que no se parecen en nada a su vida cotidiana), navegan por entre ellos usando la música para dotar sus vidas de coherencia y construir redes intersubjetivas seguras.

Novena Sesión

CANCIÓN DE CÁMARA Y NACIONALISMO EN ARGENTINA. PARADOJAS DE UN HOMENAJE MUSICAL DE FLORO UGARTE A LA GESTA SANMARTINIANA

Silvina Luz Mansilla (UBA)

En Argentina, entre la segunda y tercera década del siglo XX, la canción de cámara se volvió uno de los géneros típicos de la estética 'nacionalista'. Muy frecuentada por los compositores nucleados en torno a la Sociedad Nacional de Música, su vigencia radicó en la combinación de al menos tres circunstancias: por un lado, el hecho de permitir el acceso directo a un mensaje literario alusivo; signifiendo, la posibilidad de capturar la atención de un público tradicionalmente operístico; por último, la rápida resolución que implica su 'puesta en acto', al requerir apenas dos intérpretes.

Esta ponencia aborda la canción "Caballito criollo", compuesta por Floro Ugarte en 1928, a partir de un poema del escritor y abogado Belisario Roldán. La obra fue estrenada en 1929 en la temporada de la Sociedad Nacional de Música. Indudable alabanza al caballo valiente de la gesta patriótica sanmartiniana, se caracteriza por su brevedad y su carácter extrovertido. Con su ritmo vivaz, su estilo mayormente silábico y algunos aspectos musicales que denotan la filiación con la canción de raíz española, Ugarte se inscribe, paradójicamente, en la tradición de la canción de cámara argentina de tinte 'nacionalista', iniciada por Aguirre y Williams y continuada coetáneamente, por López Bruchardo.

Se postula que el ejemplo estudiado constituye un caso paradigmático de controversia en la historia de la música argentina, en el que se entrecruzan las positivas intenciones e 'ideas' nacionalistas de Ugarte –en sintonía con el intento de construcción de una identidad cultural, vigente en la mayoría de los compositores de ese período de la música académica argentina–, con sus raíces vascas, su conocimiento de los compositores españoles de la época y otras posibilidades de impregnación de un mundo de sentidos

SESIÓN
9

probablemente absorbido en Buenos Aires, pero ligado a la península ibérica.

Poco se ha estudiado la influencia de los modos de circulación y las variantes de recepción estética que tiene la canción culta en Argentina. En el caso puntual que nos ocupa existen apenas indicios o apreciaciones aproximadas vertidas en trabajos anteriores, que mencionan una ‘amplia’ difusión y una adhesión al estilo ‘nacionalista’, pero no una documentación detenida de los hechos relacionados con la obra ni un análisis exhaustivo del contexto. En este trabajo intento realizar esas tareas con el objeto de lograr una aproximación más fundada, que permita conocer hasta dónde llegó la incidencia de la canción en la construcción de esa suerte de ‘símbolo patrio’ que es el caballo criollo y hasta dónde pudo constituir en un determinado periodo, una obra modélica.

El tema del cariño y homenaje hacia ese animal es un dato notable en la cultura argentina, pues ha llegado efectivamente a tener una efeméride nacional, destacando las resoluciones oficiales el acompañamiento que realizara a la “organización histórica de la Argentina”. El modelo fue la proeza que realizaron los famosos “Gato” y “Mancha”, dos caballos criollos que nacieron en Buenos Aires con Washington en una larga travesía que culminó precisamente en 1928 el año de composición de la canción de Ugarte.

En la presentación siguen algunas líneas teóricas de la sociología de la recepción musical y tiene en cuenta las revisiones al concepto de ‘nacionalismo musical’ realizadas por Malena Knoss. Se dan por sentadas algunas ideas provenientes de las discusiones sobre el canon surgidas en la musicología post-estructuralista anglo-norteamericana en la última década del siglo XX y se emplea una metodología cualitativa que entrecruza el análisis cultural y el musical, que repasa en la repercusión de la obra en la prensa periódica, en su circulación y en la mediación ejercida por la institución escolar.

DOS HIMNOS A SARMIENTO. POLÉMICAS E IMPOSICIONES POR LA HEGEMONÍA CULTURAL

Fátima Graciela Musri (UNSJ)

Se indagan los valores estéticos y el sentido político atribuidos a los textos poético-musicales de dos composiciones himnicas dedicadas a Domingo Faustino Sarmiento en 1938.

La primera se tituló "Himno a Sarmiento"; con letra de Ednardo María de Ocampo y música de Felipe Boero se constituyó en la "versión oficial aprobada por la Comisión Cívica de Homenaje a Sarmiento" a nivel nacional; la segunda, titulada "Himno a Sarmiento en el Cincuentenario de su muerte", con letra de Juan Solano Lnis y música de Inocencio [Inocente] Agnado Aguirre, fue "aprobada y adoptada por el Consejo General de Educación" de la Provincia de San Juan.

Ambos compositores fueron activos profesores de música: Felipe Boero, exponente del nacionalismo musical e impulsor de coros de escuelas de adultos en Buenos Aires, fue avalado por el Consejo Nacional de Educación; el inmigrante español Agnado Aguirre era Inspector de Música de la Dirección General de Escuelas Provincial y director de coros.

Como es sabido, desde 1927 recrudecían los debates no resueltos acerca de la autenticidad de diferentes versiones del Himno Nacional Argentino. En San Juan, Agnado participó de la disputa publicando Disposiciones acerca del Himno Nacional Argentino (1938), en defensa de la versión de Leopoldo Corretjer. En ese contexto, sin olvidar el nacionalismo y el temor oficial hacia las ideologías anarquistas y socialistas, se conmemoró el Cincuentenario mencionado con la presencia de autoridades provinciales y nacionales, civiles, militares y religiosas. En su transcurso se suscitaban polémicas por la inclusión del "Himno" de Agnado, que evidenciaron cuestiones de poder político y hegemonía cultural entre la Nación y la Provincia. La polémica entre actores provinciales y de la Capital Federal, vehiculizada a través de la prensa, continuó por un par de años.

El propósito de esta ponencia consiste en identificar los valores

religiosos, culturales y políticos sustentados por estos himnos, según la atribución dada por las esferas gubernamentales y los propios actores de la educación musical escolar; además, develar las ideologías y el contexto de las polémicas abordando las relaciones que los músicos locales establecieron con los de Buenos Aires en ese momento.

La investigación musicológica de los himnos patrióticos ha cobrado una renovada vigencia a partir de los estudios documentales y hermenéuticos de Bernardo Illari, Esteban Buch y míos propios y otros de carácter histórico de Ana María Mondolo. El estudio de Verónica Murray acerca de la conexión del nacionalismo musical y el movimiento de masas corales en la década del 1930, colabora en la consideración político-musical de la labor coral de Agnado Aguirre en San Juan. Las consideraciones de Omar Corrado en torno a los aspectos musicales y a su contexto histórico-político del XXXII Congreso Eucarístico Internacional realizado en Buenos Aires (1934), proveen de herramientas conceptuales para la comprensión de la alianza entre nacionalismo y catolicismo vigente en la época.

Para una indagación del acontecimiento situada en una perspectiva local y contextualizada se empleó la microhistoria en sus versiones italiana y mexicana. Se apeló al análisis semiótico de las obras y se consultaron fuentes verbales (hemerográficas y documentos oficiales), musicales (partituras editadas en la época) e iconográficas (fotos, portadas de partituras).

Esta investigación desarrolla aspectos de la historia de la música argentina desde una visión post-estructuralista de los acontecimientos. Aporta un nuevo objeto de estudio al dominio de la música patriótica nacional: la producción, comunicación y recepción de dos himnos a Sarmiento por un lado y la consecuente inserción de actores locales en la escena nacional por otro. El análisis semiótico-musical de los himnos y de la significación ideológica que se les atribuyó hacen que el tema adquiera relevancia para la historia política local y nacional.

"¡OTRA! ¡OTRA!" LUCHAS Y TENSIONES EN LA OFICIALIZACIÓN DE LAS MÚSICAS LOCALES: EL CASO DE CONCEPCIÓN

**Nicolás Francisco Masquiarán Díaz (Universidad de
Concepción, Chile)**

Casi como una extensión del régimen colonial, pero con un desplazamiento del punto focal, la estructura política del Estado en Chile ha tendido desde sus orígenes a favorecer una administración centralizada. Incluso ahora, transcurridos doscientos años y a pesar del supuesto ingreso a la modernidad neoliberal, con la consecuente mutación de los paradigmas y la activación de políticas de integración local y global, siguen plenamente vigentes criterios de exclusión que obligan a negociar la pertenencia a un circuito oficial.

La actividad musical de tradición académica en Chile, se vio sometida entre 1940 y 1973 a las disposiciones del Instituto de Extensión Musical, entidad con sede en Santiago y legalmente habilitada para la administración y coordinación de casi toda su producción y difusión oficial en el país. A través de ella se cristalizó un proyecto en torno a la culturalidad que venía desarrollándose desde hacía dos décadas por una facción influyente de la sociedad capitalina. A 600 km. de ahí, la ciudad de Concepción había sostenido un constructo identitario fundado en la utopía de una ciudad ilustrada, influido, entre otros aspectos, por la marginación sistemática de la provincia en materias de participación política y desarrollo económico del país.

Al sellarse un marco de dependencia entre las instituciones culturales y una maquinaria administrativa centralizada, la autoproclamada "Atenas de Chile" vio en riesgo su estatus como modelo de culturalidad. En consecuencia, debieron generarse alianzas y estrategias para negociar su situación en el panorama nacional, permitiendo la consolidación de las instancias locales y sus vínculos con la oficialidad, una inserción en un proyecto de alcances generales que les confiriera solvencia y control dentro de su propio espacio territorial, pero que al mismo tiempo protegiera la autonomía e intereses de proyección local. Pieza clave en este

SESIÓN
9

proceso será la Corporación Sinfónica de Concepción, cuyos Coros Polifónicos fueron determinantes al momento de definir la relación entre el poder central y la iniciativa local, inteligentemente gestionada por su director, Arturo Medina McKey.

El presente trabajo explora las soluciones que la Corporación Sinfónica articuló para construir un campo de influencia y las tensiones generadas a partir de su interacción con la oficialidad capitalina. Para ello recurrir a la revisión crítica de archivos institucionales, archivos de prensa y, por tratarse de historia reciente, entrevistas a algunos de los actores de aquella, bajo un prisma que admite una lectura socioantropológica del fenómeno.

La actividad coral (y sinfónica) en la que fue llamada “época de oro” para la música en Concepción, entendida a partir del concepto de relevancia social, como “el grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada” (Martí 1995), es el punto de partida para entender cómo la ciudad se sirve de la música para legitimarse y generar un grado de satisfacción y credibilidad cívica (Salazar 1999) de la oficialidad local ante la nacional, situación que se retroalimenta con la construcción de una identidad cultural ciudadana (Larraín 2003).

Tema escasamente explorado por la musicología e inédito en Chile, se enmarca dentro de los nuevos trabajos que actualmente construyen una visión crítica de los proyectos institucionales en torno a la música y la culturalidad chilena, terreno además llano al desarrollo de nuevas perspectivas para entender la funcionalidad de la música en contextos locales, y cuyos aportes pueden extrapolarse a otros espacios territoriales. En este caso particular, como herramienta política y rasgo de identidad que se canaliza y proyecta en un marco institucionalizado.

Décima Sesión

MÚSICA ANTIGUA EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS '60 Y '70

Myriam Kitroser (UNC)

Dentro del ámbito de la música académica puede decirse que la música antigua en Argentina representa un movimiento de indudable

vigor. Dan cuenta de ello las presentaciones, realizadas por orquestas de instrumentos originales e interpretadas con criterios musicológicos actualizados, de óperas barrocas en el teatro Colón, en el teatro del Libertador de Córdoba y otros teatros del resto del país; los frecuentes conciertos ofrecidos por grupos e incluso orquestas completas especializadas en el género y la actividad cada vez más frecuente en el medio musical de los representantes argentinos de renombre mundial. Es evidente que desde hace unos años, el repertorio de la música antigua forma parte de los programas de concierto destinados a los espacios culturales en los que se interpreta música clásica. Muchos integrantes de orquestas estables oficiales compran instrumentos barrocos, aprenden a utilizarlos e integran grupos especializados con relativa frecuencia, una buena cantidad de cantantes dedicados a la ópera incursiona con éxito en autores como Monteverdi y otros no tan renombrados y el público, por su parte, se ha acostumbrado a considerar a las flautas dulces, a los contratenores y al clave como participantes lógicos de los conciertos con música anterior a la segunda mitad del siglo XVIII.

La música antigua no siempre formó parte del establishment de la música académica.

Durante los años 60 y 70, el movimiento de música antigua comparte con las vanguardias artísticas una reacción a las prácticas interpretativas, organizativas y creativas imperantes. Al igual que en varias otras esferas de actividad estas manifestaciones artísticas se nacen eco de la atmósfera de cambio que se perciben en toda la sociedad.

Surgen grupos sin director, donde todos los miembros tienen voz y voto, cuya reunión se produce por el solo hecho de disfrutar de la práctica musical grupal, compartiendo las funciones performativas y disfrutando del cruce entre profesionalismo y amatenrismo. Muchos de los grupos comparten el ideal de acercar esta música al público en general, de manera didáctico-artística, ofreciendo programas integrados históricamente, brindando largas explicaciones y proponiendo muchas veces la participación activa de la audiencia, en pos de superar distancias entre público y artistas.

Otros aspectos contestatarios de la música antigua de estas

primeras décadas se ven en la reacción contra la desmedida valoración del individuo en la práctica musical y su intento de redimirla de sus connotaciones jerárquicas y elitistas tan arraigadas en la tradición romántica.

Pero, en la práctica, a pesar de las intenciones de los músicos, sus seguidores, tanto consumidores como audiencia pertenecen a su mismo estrato social, con una misma mentalidad, no llegando a cumplirse con una distribución realmente masiva ni popular.

Este trabajo tiene como objetivo intentar establecer una relación entre el movimiento de música antigua internacional y su correlato argentino durante las décadas del 60 y 70, tanto en sus similitudes como en sus diferencias.

Para ello hemos hecho un estudio bibliográfico sobre la historia y las características del movimiento europeo y norteamericano y hemos realizado entrevistas a distintos protagonistas del movimiento local sobre criterios de interpretación, formación y funcionamiento de los grupos, repertorio, organización económica, entre otros.

Las precisiones tomadas de las entrevistas, cotejadas con el pensamiento crítico de autores como Harmoncourt, Bunt, Taruskin, Morgan y otros, y tomando a manera de nuestra algo de la producción musical de un par de grupos paradigmáticos tanto locales como extranjeros, nos permite dilucidar los rasgos propios dentro del movimiento desarrollado en Argentina.

LA RISA Y LA INSURGENCIA EN LAS CANTATAS DE SUDAMÉRICA

Juliana Guerrero (UBA – CONICET)

El término cantata se refiere principalmente a una obra compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental (Timms 2008), siendo, además del oratorio y de la ópera, una de las expresiones vocales más importantes del período Barroco. A principios del siglo XVII consistía en una sucesión de secciones contrastantes, un siglo después se transformó en una serie de movimientos independientes, generalmente dos arias precedidas por un recitativo. Aunque en sus orígenes fue una forma predominantemente secular, la cantata de iglesia formó parte del

repertorio de la música luterana a principios de siglo XVIII en Alemania.

En el marco de las nuevas expresiones musicales que surgieron durante la década de 1960, aparecen casi simultáneamente en Chile y Argentina dos cantatas que mantienen —a primera vista— notables diferencias con las obras de origen barroco. Me refiero a la *Cantata Laxatón* del grupo argentino Les Luthiers de 1965 y a la *Cantata Santa María de Iquique* del compositor chileno Luis Advis de 1969. Mientras que la primera se vale del texto de un prospecto de un laxante comercializado en esa época para la composición de su letra e imita el estilo de la cantata *La pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach; la obra trasandina, por su parte, se instaura dentro de la denominada Nueva Canción Chilena, cuyo contenido político-social revolucionó la música popular de ese país en las décadas de 1960 y 1970. *Laxatón* apela a la parodia y, en ese sentido, recurre a la incongruencia y al comportamiento habitual o mecánico para generar una situación cómica (Bergson 2003). *Santa María de Iquique*, en cambio, narra la matanza de obreros salitreros ocurrida a principios de siglo XX.

Estas obras surgieron en contextos sociopolíticos diferentes y por ello, sus objetivos no fueron los mismos. La impronta de denuncia política fue muy marcada en la Nueva Canción Chilena, mientras que en el caso del grupo argentino Les Luthiers el propósito fue dirigir una crítica al arte contemporáneo. Sin embargo en ambas se percibe un denominador común: la intención de crear nuevas músicas a partir de la experimentación con géneros de diversa procedencia. De esta manera se dejan de considerar los géneros como estructuras rígidas para pasar a ser concebidos como expresiones susceptibles de ser modificadas y combinadas a fin de aumentar su potencial comunicativo y programático.

En función de lo expuesto, los objetivos de la comunicación consisten en indagar el contexto en el que se compusieron las obras, develar las particularidades de cada una de ellas y contrastarlas con la forma propiamente barroca. Se sostiene como hipótesis de trabajo que entre 1965 y 1969 surgieron en Sudamérica manifestaciones musicales populares que pusieron en tensión el concepto de género musical (Fabbri 2006 y Frith 1998) al abreviar tanto en el ámbito

popular como en el académico. Los recursos empleados en esta empresa fueron la cita, la comicidad, la parodia y la fusión de ritmos, géneros y estilos.

MÚSICA POPULAR E POLÍTICA: AS MUITAS VOLTAS DE UMA
CANÇÃO

*Adalberto Paranhos (Universidade Federal de
Uberlândia, Brasil)*

Ao se tentar compreender os sentidos dos elos da cadeia que vincula a música popular à política e à ideologia, uma constatação se impõe logo de cara. Num certo aspecto, a canção popular, como artefato social e cultural, está indissoluvelmente ligada – ainda que, em determinados casos, por fios tênues – ao universo político-ideológico no qual se inscreve. Assim, ela não pode, mesmo que o pretenda, fugir a esse seu “destino”. Daí que toda música, em última análise, se insira num campo semântico, por mais polissêmico que seja, que faz dela uma obra dotada de carga política e ideológica, variável conforme os contextos histórico-musicais em que se mova.

Apoiado nessas formulações, é admissível afirmar que uma música, de um modo ou de outro, é política, pois, mesmo quando destituída de letra, ela participa, por via direta ou oblíqua, de um jogo de poder nem sempre visível a olho desarmado. Por consequência, ao participar de uma determinada cena político-musical, uma canção popular veicula, direta ou indiretamente, valores e visões de mundo que, independentemente da consciência dos seus criadores e executores, a recheiam de conteúdo a um só tempo político e ideológico.

Nesta comunicação, a partir de uma breve discussão teórica em torno dos conceitos de política e ideologia, tenciono mostrar como as canções passam por processos de migração de sentidos, tanto que podem vir a significar o avesso daquilo que, deliberadamente, representavam para seus compositores/intérpretes. Serão expostas distintas faces do mesmo à medida que buscarei evidenciar como uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário,

uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos.

Esta é, por sinal, uma das conclusões recorrentes nos estudos que, dia após dia, ganham destaque no âmbito da História Cultural ou da História Social da Cultura. Por tal razão, este trabalho entra em linha de sintonia com a perspectiva analítica de Michel de Certeau, para quem o sentido de uma obra não se define com base num depósito, numa intenção ou numa atividade autoral. Não é por outro motivo que ele critica a “crença errônea na transparência significativa dos enunciados, fora do processo de enunciação”.

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Em seu moto-perpétuo, ela pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si. Para atestar isso, tomarei como principal exemplo os distintos usos políticos de “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré, sem dúvida a mais popular composição tida e havida como política ao longo da história da música popular brasileira. Datada de 1968, sua mensagem explícita, potencializada pela força de um petardo ou de um panfleto político, tornou-se emblemática do enfrentamento – por meio da luta armada – com a ditadura militar imposta ao Brasil em 1964. No entanto, “Caminhando”, qual um camaleão sonoro, foi adquirindo, a partir daí, diferentes matizes, agregando novos e contraditórios sentidos ao reaparecer em momentos históricos diversos. Transformada em signo da resistência à ditadura, ela, de fato, foi apropriada e reapropriada a ponto de revelar, sob certo prisma, uma relativa autonomia frente ao seu significado literal imediato ou original e, por incrível que pareça, ser utilizada inclusive por forças ultraconservadoras do espectro político-ideológico brasileiro. Percebe-se aí como, ao circular socialmente, um artefato musical está sujeito à “produção dos consumidores” ou à ação dos receptores, que lhe emprestam significados diferenciados, por vezes sequer pensados pelos seus criadores.

Undécima Sesión

A CENSURA DAS “LUZES” NA CAPELA DA SÉ PAULISTA, EM
1774: MODELOS POLÍTICOS, MODELOS MUSICAIS

*Diósnió Machado Neto (Universidade de São Paulo,
Brasil)*

O objetivo dessa comunicação é expor como os modelos políticos consubstanciavam ações relacionadas com o acesso aos padrões estéticos que buscavam constituir zonas de influência e poder na realização de “projetos de civilização”, dentro dos protocolos do Despotismo Esclarecido português. A base de observação é o sistema do Padroado Régio no Brasil e sua relação com as formas de administração do espetáculo litúrgico através de provisões para cargos musicais.

Especificamente, a comunicação pretende mostrar como um conflito sobre a nomeação para mestre de capela em São Paulo descortina um processo de renovação e resistência onde o foco é a comunicação ideológica constituída pelo discurso musical. Este conflito emerge do programa iluminista do governador de São Paulo, Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão (governador da Capitania de São Paulo entre 1765 e 1774) com o então bispo de São Paulo, Dom Manuel da Ressurreição, agente da Real Mesa Censória, que chega a São Paulo em 1774 trazendo consigo o compositor André da Silva Gomes. No conflito entre os dois máximos agentes régios na capitania paulista é possível observar por um lado o programa iluminista vinculado à superação dos modelos figurativos pela música de “métrica pela síntese” e por outro a resistência aferrada na persistência da retórica barroca, ou seja, na “linguagem figurativa”.

O propósito é, primeiramente, expor algumas doutrinas da reforma religiosa e política no período josefino e sua situação na colônia. Deste primeiro ponto desdobrar-se-a uma exposição sobre o processo de renovação das bases sociais, que entre outros afetou os padrões do discurso religioso através do combates à retórica figurativa, como aparece nos textos dos agentes reformistas orgânicos como Luiz Antônio Verney e Dom Manuel do Cenáculo. O problema musical proposto é apresentar os primeiros resultados

de pesquisa sobre o que seria essa reforma retórica vista pela música; quais tratadistas forjaram a base teórica e, finalmente, dar bases musicais ao conflito surgido entre o governador e o bispo, interpretando quais as pautas estéticas de cada lado e que perspectivas tinham visando o estabelecimento dos padrões da crítica e consciência coletiva do espaço público.

O tema é parte de um estudo que se desenvolve desde 2001 e é herdeiro das pesquisas realizadas por Régis Duprat sobre o exercício da música em São Paulo colonial, inclusive elegendo a principal fonte de sua pesquisa, a música de André da Silva Gomes. No atual estágio de estudos, a pesquisa averigua a recepção das estruturas de retórica no Brasil no final do século XVIII, buscando fontes teóricas e analisando o uso dos conceitos de disposição das estruturas discursivas, em relação à tradição do século XVII e XVIII na música portuguesa. O fundamento da parte de estudos da História Social que demonstram que ocorreu uma radical modificação nas estruturas políticas amparadas não só pelos programas do Despotismo Esclarecido do período pombalino, mas pela própria renovação da religião portuguesa, pela adesão do episcopalismo que levou às novas posturas da Religião Natural. Dessa perspectiva, a pesquisa musicológica ora em desenvolvimento considera que as bases da renovação política e religiosa vela protocolos sócio-políticos que, em tese, levaram a necessidade de transformação do conteúdo e forma do discurso musical. Ademais, entrelaçando o Iluminismo Católico com as formas ancestrais de representação cultural, forjaram-se no Brasil acomodações particulares dos usos da música no processo da edificação transformadora do espaço público. No entanto, esse fenômeno, onde a arte tinha função pedagógica fundamental, se configurou regido por uma intensa movimentação social que enfraquecia consideravelmente os sentidos ortodoxos das diversas diretrizes reformistas e que, no decorrer do tempo desde Pombal até Dom João VI, determinaram o processo de liquidação do próprio Antigo Regime.

DE LA VIEJA ROMA A LA NUEVA ESPAÑA: POLÍTICAS E
IDEOLOGÍAS EN LA PRÁCTICA POLIFÓNICA NOVOHISPANA

Javier Marín López (Universidad de Jaén, España)

Es de sobra conocida la estrecha relación que, desde finales del siglo XV y con especial énfasis tras el Concilio de Trento, los reyes de España trabaron con la iglesia católica. Esta alianza estratégica se tradujo, en lo musical, en una estricta observancia –al menos teóricamente– de los decretos emanados de Roma y en un intenso cultivo de la polifonía sacra latina en lo que la historiografía musicológica ha denominado –a veces no sin cierta exageración y en detrimento de otros periodos– el ‘Siglo de Oro’. A partir de 1492, estas prácticas se hicieron extensivas a los territorios americanos, donde se construyeron nuevas iglesias y catedrales que, siguiendo los modelos peninsulares, establecieron sus capillas de música y se dotaron del repertorio necesario para la solemnización y “decencia” del culto. Sin embargo, el contexto social, racial y cultural del Nuevo Mundo era muy distinto, y el cultivo de la polifonía de tradición renacentista, que ya en Europa constituía un adecuado medio de representación del poder real y papal, adquirió matices distintos en los nuevos territorios: de ser un adorno del culto pasó a convertirse en un medio para la conversión y el control de la población autóctona, así como en un símbolo de prestigio y estatus frente a otras culturas locales que desconocían el desarrollo de la música polifónica escrita y de tradición culta. En síntesis, la polifonía europea se convirtió en una práctica de poder. En mi comunicación desarrollaré estas reflexiones a partir del repertorio de las catedrales novohispanas de México y Puebla, que conservan dos de las colecciones de libros de polifonía más completas del Nuevo Mundo.

Duodécima Sesión

LA *FORMENLEHRE* DE SCHOENBERG Y LA MÚSICA DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

Alejandro Martínez (UNLP)

La *Formenlehre* de Schoenberg (1942, 1967) se apoya significativamente en la distinción entre dos estructuras temáticas, la oración (*Satz*) y el período (*Periode*), así como en dos tipos de organización formal, caracterizables como estable o firme (*fest*), y lábil o inestable (*locker*). Las ideas sobre forma de Schoenberg fueron retomadas y ampliadas por su discípulo Erwin Ratz (1951) y, recientemente, por William Caplin (1994, 1998, 2009), cuyos aportes y clarificaciones al enfoque formal schoenbergiano (en especial su refinamiento de la clasificación de estructuras temáticas al postular algunas formas híbridas, que presentan características tanto del período como de la oración) constituyen el punto de partida del presente trabajo. El enfoque de Caplin ha enfatizado la cuestión de la funcionalidad formal, entendiendo a ésta como la determinación y clarificación del rol específico que una pasaje musical desempeña en la organización formal de una obra musical. Asimismo, Caplin ha señalado con precisión -al menos para la música tonal clásica- los requerimientos compositivos que permiten expresar una determinada función formal.

En trabajos anteriores, (Martínez 2008, 2009) hemos investigado la presencia de las formas oración y período en obras atonales y seriales de la Segunda Escuela de Viena y hemos constatado varios casos que no arrojan dudas acerca de su persistencia, aún cuando la tonalidad ha dejado de operar estructuralmente. Este hecho no debería ser llamativo puesto que tanto Schoenberg como sus discípulos siempre proclamaron su fidelidad a la tradición compositiva y teórica germánica (cf. Webern 1960)

En el presente trabajo deseamos explorar estas cuestiones formales en relación con obras musicales de comienzos del siglo XX que habitualmente se han considerado ajenas a esta tradición musical y constatar el uso, deformación, expansión o negación de

SESIÓN
12

estos tipos formales. En particular, abordaremos ciertas obras musicales de Debussy y Stravinsky que han sido usualmente señaladas en la literatura por su organización aditiva o no vinculante, su estructura formal de tipo “mosaico” y, en líneas generales, por su excentricidad con respecto a la retórica compositiva y el pensamiento formal de tradición alemana, para investigar -desde la perspectiva formal planteada por Caplin-, si es posible establecer algunos puntos de contacto con las ideas formales de Schoenberg y su escuela.

LAS IMPLICANCIAS POLÍTICAS DE UNA PIEZA SINFÓNICA
SINGULAR: EL "INTERMEZZO INTERROTTO" DEL *CONCIERTO*
PARA ORQUESTA DE BÉLA BARTÓK

Héctor E. Rubio (UNC)

La última obra para orquesta sinfónica de Bartók, su *Concierto para Orquesta*, fue el resultado de un encargo especial, que le dirigiera Serge Koussevitzky, en su lecho de enfermo. Estrenada en diciembre de 1944 por la Boston Symphony Orchestra, bajo la dirección de su titular Koussevitzky, marcó un pico de popularidad para un compositor, que era considerado “difícil” por la mayoría de los asistentes habituales a los conciertos sinfónicos.

La velada fue acompañada de un programa de mano, que incluía un comentario sobre la obra del propio Bartók, donde la caracteriza como “this symphony-like orchestral work” y explica su título por la modalidad de tratar cada instrumento o grupo de instrumentos de manera concertante o como solistas. La descripción breve de cada uno de los cinco movimientos destaca el parentesco que, estructuralmente, la obra mantiene con la forma sinfónica tradicional. Parece más o menos evidente que el compositor, que nunca antes había escrito algo que pudiera llamarse una sinfonía según la tradición, había querido presentarse con una composición capaz de competir con las obras representativas del género, reclamando un lugar propio en los programas de las orquestas sinfónicas.

Si se toma en cuenta que Koussevitzky, de origen ruso

natrnalizado norteamericano, sentía nna partcnlar devoción por las sinfonías de Shostakovich y qne la 7ª. Sinfonía de éste, la “Leningrado”, estaba teniendo nn éxito extraordinario en Estados Unidos, entonces la cita del tema de marcha de esa sinfonía en el 4º. Movimiento (“Intermezzo interrotto”) del *Concierto para Orquesta* de Bartók (c. 75 a 77 en el clarinete) asnme nn significado especial. La cita, realizada en clave brlesca, se confunde allí mismo con la del aria “Da geh’ ich zn Maxim” de la opereta húngara *La viuda alegre* de Léhar. ¿Ha querido Bartók satirizar nn rival exitoso en el campo de la música sinfónica?

Una relación, referida por el pianista húngaro Sándor al director de orquesta húngaro Fricsay, permitiría abrir nna perspectiva más amplia. El mismo Bartók habría proporcionado a Sándor toda nna explicación del sentido del 4º. movimiento: nn auténtico y detallado programa. Un joven idealista entona nna canción para sn amada, él personificaría a la nación, el ideal expresado en la letra alndiría a la patria. Una mnchednmbre borracha lo interrumpiría brutalmente, nn grosero representante del poder ejercería sn violencia inmisericorde. Pasado este espectro, el joven intentaría, desfalleciente, retomar sn canción. Todo nn cnadro de impotencia ante el autoritarismo quedaría así trazado en la música.

La más problemática sección del movimiento, la “internpncción” (c. 77 a 119), ofrece la única clave posible para resolver el intríngrnlis. De lo qne no cabe dnda, es qne se está frente a nn momento cnya razón estética se proyecta más allá de los límites del arte.

Décimotercera Sesión

“MÚSICA E INTÉRPRETES”. CAMPO MUSICAL, PODER Y REPRESENTACIÓN EN LA REVISTA *LA MUJER* (1935-1943)

Silvia Lobato (UBA – UNCuyo)

La pnblación *La Mujer. Revista para el hogar* se editó en Bnenos Aires entre jnlío de 1935 y noviembre de 1943 con nna periodicidad mensnal y en algunos momentos, qnincenal. La breve

SESIÓN
13

nota editorial del primer número expresa que es objeto de la publicación ser parte de la cultura del momento y desestima la enunciación de un programa a seguir. Asimismo, se designa como destinataria de la misma a la mujer, por considerarla columna del hogar y la familia. Consta de una serie de secciones fijas dedicadas a la moda, el hogar, la belleza, la salud, la educación de los niños, entre otros temas considerados de interés femenino. Se destacan varias secciones dedicadas a la crítica de las producciones artísticas: el cine, el teatro, las artes plásticas, la actividad musical y el medio de difusión hegemónico de la época, la radio.

En esta ponencia se intenta una reconstrucción de las relaciones y actores que conforman el campo musical en Buenos Aires entre 1939 y 1943, a partir de la representación que de dicho campo ofrece la columna “Música e intérpretes”, escrita por la compositora y pianista Elsa Calcagno. Dicha sección se inicia en agosto de 1939 y aparece regularmente hasta el último número, editado en noviembre de 1943. La misma reseña gran parte de la actividad musical que ocurre en Buenos Aires, centrándose en la música denominada ‘culta’ o ‘de conciertos’. La información sobre prácticas musicales que ofrece la prensa periódica es muy rica y no ha sido suficientemente sistematizada –menos aún, se han realizado trabajos de índole interpretativa– en la historiografía local. Dicha información requiere de enfoques que consideren los procesos de circulación, recepción y mediaciones que estas publicaciones construyeron y nos acercan a líneas de trabajo actuales en las ciencias sociales: los estudios culturales y las teorías de la recepción en el ámbito de estudios del arte latinoamericano.

Proponemos el abordaje de este tema partiendo de la noción de representación en tanto el conjunto de imágenes, textos y otros objetos culturales que poseen una dimensión transitiva –por la que refieren a algo fuera de sí mismos– y otra reflexiva –por la que hablan de sí mismos–. En un sentido más amplio se toma lo propuesto por Julia Ariza en su consideración de la representación y las prácticas de su apropiación como prácticas constitutivas del mundo social. Las perspectivas explicadas permiten delimitar nuevos objetos y problemas: el rol de los/las intérpretes, el estudio del público femenino, la creación de música para el consumo

doméstico y en relación al tema propuesto: el espacio de poder que ocupan mecenas y críticos musicales en la validación de ciertos repertorios, la inclusión y/o exclusión de obras del canon, las posibilidades de ruptura e innovación con las estéticas dominantes, entre otros.

Desde lo metodológico se considera lo propuesto por Nelly Richard en tanto la posibilidad de construir producción crítica teórica y estética situada en los contextos de aparición, y en ese sentido, atender a aspectos de la revista con la posibilidad de interpretar y asignar sentido a lo múltiple, lo diverso, lo fragmentario, lo descentrado. Si bien se expone aquí una selección de los objetos estudiados, los niveles de interpretación se llevan a cabo a partir del relevamiento exhaustivo de la sección elegida, lo que permitió la construcción de un corpus de datos significativo.

En acuerdo con los marcos teórico-metodológico aplicados, el trabajo pretende realizar un aporte a la historia sociocultural de la música en la Argentina, y en sentido amplio, a la producción crítica de los estudios sobre el arte en Latinoamérica.

MUJERES, MÚSICA Y FEMINISMO EN EL SEMANARIO PORTEÑO *LA MUJER* (1899-1902)

Romina Dezillio (UBA)

El semanario *La Mujer* inaugura sus publicaciones en febrero de 1899 y se extiende hasta el mismo mes de 1902. Como protagonistas del cambio de siglo, sus páginas evidencian modificaciones en todos los aspectos. Aunque abandone su tono satírico en pos de uno más objetivo e informativo, las mujeres siempre serán su tema por excelencia. Antodefinido como un semanario artístico y literario, sus columnas comienzan dedicándose a ficcionalizar biografías de cantantes y reseñar su desempeño en óperas, zarzuelas, sainetes, erotizando su labor artística, gesto que se fundamenta –paradójicamente– en la antoproclamada tendencia feminista de la publicación. Durante su primer año, la paradoja se enfatiza en el hecho de ser un periódico escrito íntegramente por varones y para varones, pero, a su vez, se resuelve si se entiende que

SESIÓN
13

las mujeres y su quehacer musical son el tema predilecto para dar rienda suelta a la fantasía.

Un acontecimiento pareciera cambiar el rumbo; en agosto de 1899, *La Mujer* manifiesta una respetuosa recepción por “El movimiento feminista en Buenos Aires”, anunciando un concierto benéfico organizado por las redactoras del periódico feminista *El Adelanto*. Desde entonces, *La Mujer* se hace eco de la lucha de aquéllas y comienza a tomar a las mujeres y a la música en serio. Para ello deja atrás su tono paródico y su ironía, profesionaliza la crítica musical y amplía su público lector.

El tema de esta ponencia reclama, como es imaginable, una perspectiva desde los estudios de género. Poco es lo que se ha aplicado en la musicología local esta dimensión que tanta incidencia ha tenido en el ámbito norteamericano durante los años 90. Sin embargo, lo considero un marco teórico-metodológico enriquecedor, dadas las características de la fuente hemerográfica, las circunstancias históricas y las temáticas que se entrecruzan, casi todas inexistentes en la bibliografía tradicional. Me interesa subrayar que aquí el estudio sobre las mujeres implica necesariamente el de los varones, tanto más si se considera que mi objeto de análisis es la producción discursiva sobre el quehacer musical femenino a cargo de redactores varones, de un semanario de nombre *La Mujer* que se considera feminista, pero que rara vez concibe lectoras entre sus interlocutores.

El análisis de estas transformaciones en la recepción de la actividad musical de las mujeres en la Buenos Aires de fin de siglo permite hacer visible una trama articulada entre mujeres, música y movimiento feminista. Una primera etapa dominada por la ecnación mujeres y música, y signada por las opiniones masculinas sobre el bello sexo, pone de manifiesto no solo la cosificación de éstas, sino una circulación empobrecida de aquélla. La configuración de una coyuntura política que favorece la acción de las mujeres en la sociedad y la cultura, y su visibilización, al tiempo que posibilita la legitimación que el feminismo va adquiriendo con el cambio de siglo, parece haber colaborado en inhabilitar discursos sexistas y en posibilitar la profesionalización de las mujeres en el ámbito musical.

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LAS INICIATIVAS MUSICALES DEL ATENEO Y SU RECEPCIÓN EN EL CONTEXTO POLÍTICO- CULTURAL PORTEÑO FINISECULAR (1893-1895).

José Ignacio Weber (UBA)

El Ateneo surgió en 1892 como una iniciativa que nucleaba a intelectuales, “amantes de las letras”, de la llamada Generación del Ochenta: Carlos Guido y Spano, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada y Rafael Obligado, entre otros. Si bien en su origen las primeras reuniones tuvieron características cercanas a la tertulia, el proyecto era de carácter público, con una agenda que incluía conferencias, exposiciones y conciertos. Pertenecieron al Ateneo artistas de variada extracción que le otorgaron una heterogénea vida estética, con debates y cruces de sus protagonistas entre sí y con otros actores de la vida intelectual porteña. Esta particularidad en su conformación es destacada por Malosetti Costa (2001) como una alianza entre “nuevos” y “viejos”, artistas consagrados y cercanos al poder, como los mencionados anteriormente, y jóvenes modernos y “revoltosos”. Entre éstos últimos y encabezados por Rubén Darío, estaban los artistas plásticos Ednardo Schiaffino, Ednardo Sivori, Ernesto de la Cárcova y los miembros de la “sección musical” de la entidad.

El Ateneo vio la luz pública en su fiesta inaugural del 25 de abril de 1893. Se escucharon allí disertaciones, poesías y, por supuesto, música. Este último aspecto estuvo a cargo de la mencionada sección, que integraban Clementino Del Ponte y Julián Aguirre, y lideraba Alberto Williams. Este acto inaugural contó con la legitimadora presencia de importantes personalidades políticas y familias patricias. Las iniciativas musicales continuaron con la adición de las obras ganadoras del Primer Concurso de Composición Musical organizado por el Ateneo. Fue el 13 de noviembre de 1893 y los premiados, Héctor Panizza y Edmundo Pallemmaerts, contribuyeron al programa junto con los integrantes de la “sección musical”.

Entre octubre de 1894 y mayo de 1895, Williams organizó cuatro conciertos sinfónicos. El primero de ellos fue el Festival Wagner. El

análisis de la recepción de este concierto revela la particular lectura de la élite nacionalista argentina sobre los conciertos de este tipo. En el contexto de una historia de los conciertos orquestales en la ciudad donde las pioneras y principales empresas habían estado siempre asociadas a la inmigración, sobre todo italiana, el intelectual nacionalista Mignel Cané (h), desde las páginas de *La Nación*, habría intentado refundar esa historia a partir de Williams y el Ateneo. La intención de hacer *tabula rasa* no pasó desapercibida para los musicólogos de la revista italiana *El Mundo del Arte* que no demoraron en responder. Desde este mismo periódico se sostuvo la necesidad de que una nueva generación nativa pudiera hacerse cargo de lo que consideraban un repertorio necesario pero postergado por el gusto del público porteño, mas sin olvidar (ni mucho menos desplazar) las contribuciones de los inmigrantes.

La reconstrucción de los conciertos del Ateneo a partir de las fuentes hemerográficas *La Nación*, *La Prensa*, *El Diario*, *Le Courier Français* y *El Mundo del Arte* constituye una importante contribución a la historia musical de Buenos Aires, dada la parcialidad con la que aparecen abordados en la bibliografía secundaria. A pesar del general acuerdo que existe entre los historiadores musicales en ubicar dichos conciertos en un lugar central del desarrollo de la música sinfónica en la ciudad, permanecen aún sin ser estudiados de forma exclusiva. Se analiza aquí su recepción desde una perspectiva historicista poniéndola en relación con los procesos político-culturales de la época, en particular con el movimiento intelectual nacionalista.

Décimocuarta Sesión

MÚSICA DE FRONTERAS

Marcela Perrone (Conservatorio Juan José Castro)

Este trabajo pretende presentar brevemente nuestra investigación cuyo tema, *Música de fronteras* (Unirio, 2010), presenta la dicotomía entre ‘música clásica y popular’. Tomamos como referencia la obra de Elizabeth Travassos (*Modernismo e música*

brasileira, Río de Janeiro: Jorge Zahar, 2000) que habla de dos líneas de fuerza que tensionan el entendimiento de la música en Brasil: por nn lado, la alternancia entre la reprodución de los modelos enropeos y el descnbrimiento de nn camino propio; por otro lado, la dicotomía entre lo clásico y lo popular. Estas líneas se expresan en diferentes momentos de la historia y en torno a figrnas que ponen en tela de jncio la división. También se manifiestan en las creaciones de varios artistas, algunos de los cnales fueron estndiados en la disertación.

El reconocimiento de nna frontera entre clásico y popnlar implica la discriminación y la aceptación generalizada de los dos campos diferenciados por las clasificaciones académicas, mercadológicas y / o sociológicas en torno a ellas. Esta es nna dicotomía histórica y vincnlada con el mnndo occidental y la modernidad. Consideramos esta clasificación como nna construcción cambiante, en la que las líneas y espacios se mneven constantemente, lo que podría resnltar en sn relativización o desaparición, dando paso a otras formas de pensar. No aspiramos a crear nnevas categorías sino apnntar a situaciones que cnestionan la separación. Observamos que la aparición de líneas de fuerza dicotómicas en distintos momentos dio lngar a una abundancia de ideas creativas y nnevas propnestas, lo que consideramos deseable y salndable dentro de la dinámica de la clntrra.

El propósito de la maestría fue docnmentar la existencia de prodncciones msicales que se sitñan en los límites entre música popnlar y música contemporánea. A través de este estudio aspiramos a crear nn nnevo marco teórico, flexible, abordando los aspectos musicales y clntrrales que consideramos inseparables en América Latina.

Para realizar nnestro objetivo examinamos nn grupo de artistas y algmnas de sns prodncciones que presentan rasgos de nno y de otro campo. Esta lista es provisional, y sns limitaciones se relacionan con la necesidad de dar forma final a la disertación, pero pnede ampliarse. Asimismo, es limitada, pnes los artistas signen activos, por lo tanto, signen ofreciendo más música para investigaciones futnras.

¿Cómo se inserta nnestra investigación en la mnsicología?

¿Pertenece a la musicología sistemática, la etnomusicología, el análisis musical, la sociología? ¿Qué área abarcaría nuestro tema? Tal vez esta última es una de las preguntas que no tienen una respuesta precisa, o apunta a la necesidad de enfoques interdisciplinarios para abordar los problemas actuales. Por lo tanto, nuestro estudio contiene contribuciones para compositores, profesores, musicólogos e investigadores de diversas áreas relacionadas.

Nuestro trabajo se divide en cuatro capítulos. En el primero revisamos la literatura disponible, especialmente "música clásica" y "música popular" en relación a la tradición, la experimentación, la vanguardia, la invención, el nacionalismo, el universalismo y la identidad.

En el segundo capítulo abordamos los Cursos latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989) como una referencia histórica de nuestra investigación, por los que pasaron varias de las figuras estudiadas, como estudiantes y luego como profesores.

En el tercer capítulo hacemos una reseña de un grupo de figuras y obras, que abarcan dos generaciones: los nacidos entre 1930 y 1950 (Véliz, Diner, Tom Zé, Hermeto Pascoal) y los nacidos después de 1950 (Taborda, Prudencio, Mello, Baliero, Rescala).

El cuarto capítulo presenta un análisis más profundo de algunas obras seleccionadas: la versión que hizo Chico Mello de *Pensando en ti*, de Herivelto Martins y David Nasser y la versión que hizo Carmen Baliero de *El gallo rojo*, de Chicho Fernández Ferlosio.

En las consideraciones finales sintetizamos los puntos más relevantes de nuestro estudio.

PRODUCCIÓN SIMBÓLICA EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN: CAMPO MUSICAL Y LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

Simón Palominos Mandiola (Universidad de Chile)

La presente ponencia explora el desarrollo cultural en el campo musical chileno contemporáneo. Con este fin -y rindiendo aportes

de la Sociología y los Estudios Culturales- se vale de la noción de producción simbólica, aspirando a articular en ella tanto los procesos de significación (que pueden considerarse como el germen del sentido que orienta la acción de los sujetos sociales, y por ende, la base de nuestra cultura) así como la reproducción de relaciones de poder que se perpetúan mediante el mecanismo de la violencia simbólica (contribuyendo a la construcción de una hegemonía). Ambos procesos son momentos inseparables del desarrollo cultural (Bourdieu 1997), y se encuentran en una dinámica de permanente tensión propia del campo cultural latinoamericano. Considerando la música como una manifestación específica de la producción simbólica, se espera explorar en qué medida la creación musical conflictivamente moviliza significados a la vez que extiende procesos de dominación.

En los procesos contemporáneos de globalización uno de los elementos fundamentales es la desterritorialización de las identidades producida por la mundialización de la economía y las comunicaciones, y por el debilitamiento del rol de referente simbólico que desempeñaba el Estado Nacional (Castells 1999). En este contexto, cobran importancia tanto los agentes transnacionales como los actores locales, quienes entran en complejas relaciones donde están en juego fuerzas homogeneizantes y heterogeneizantes de identidades a partir de las producciones del campo cultural (Appadurai 2001). Las estrategias desarrolladas (consciente o inconscientemente) por los sujetos sociales locales suelen administrar las tensiones descritas mediante producciones culturales de carácter híbrido o mestizo, construyendo un repertorio simbólico dinámico con elementos asociados tanto a construcciones identitarias “tradicionales” como a repertorios “globalizados” (García Canclini 2001).

El objetivo del trabajo es dar cuenta de las estrategias que articulan diversos agentes involucrados en el campo musical chileno, dentro del contexto contemporáneo de los procesos de globalización que atraviesan nuestras sociedades. Específicamente, centra su atención en el rol que cumple la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), en tanto bisagra institucional que a través de la gestión de los derechos de reproducción de las obras musicales

se posiciona como una instancia mediadora de las relaciones entre creadores/as e industrias culturales, administrando sus demandas a partir de los (muchas veces contrapuestos) intereses que tales agentes movilizan y que a su vez pueden ser vistos como manifestación de las tensiones entre lo local y global. Para ello, la metodología utilizada busca sacar a la luz las percepciones que los/as creadores/as manifiestan sobre su labor, sus relaciones con la industria cultural, y la función que en ello cumple la SCD.

Algunos de los elementos destacados en la presente ponencia se relacionan con la autopercepción por parte de los/as creadores/as de las posibles relaciones de poder existentes en la labor musical, el impacto de las tecnologías de la información y las comunicaciones, las nociones de autor y de piratería, y la relación (mediada por la SCD) con la industria cultural, las audiencias y el estado. En relación a los estudios culturales contemporáneos, la ponencia propone reinstalar la problemática del poder (que suele ser dejada de lado por los estudios de la recepción y el consumo cultural) como un elemento fundamental para explicar el desarrollo de nuestras sociedades. Asimismo, espera contribuir al conocimiento musicológico facilitando elementos provenientes de las ciencias sociales y los estudios culturales en relación a las condiciones sociales de la producción musical a partir de las relaciones entre los diversos agentes del campo cultural. Finalmente, pretende establecer algunas coordenadas para futuras investigaciones y ser una herramienta que propicie un rol más activo de los/as creadores/as dentro del campo cultural de sociedades en procesos de globalización.

ENGAJAMENTO E INTERVENÇÃO SONORA NO BRASIL NO PÓS-
1964: A DITADURA MILITAR E OS SENTIDOS PLURAIS DO SHOW
OPINIÃO

***Kátia Paranhos (Universidade Federal de
Uberlândia, Brasil)***

Teatro popular e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que

atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, noutras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Esta comunicação aborda a importância histórica do show Opinião, encenado em dezembro de 1964, por meio das temáticas inseridas em seu roteiro, bem como seu repertório, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como características fundamentais desse musical a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais” (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores Nara Leão (musa da Bossa Nova), João do Vale (compositor nordestino) e Zé Kéti (sambista carioca). Mas não só a junção de música e teatro tornaram o Opinião um marco. Sua relevância histórica evidenciou-se, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado; a estréia do show ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida, e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três atores encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescentando-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de freqüentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural

nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra destruindo os que se opunham em seu caminho. Como decorrência de toda a sua concepção, o show Opinião se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressões de engajamento e de intervenção sonora que finiam no espetáculo e para fora dele nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

Décimoquinta Sesión

LA RESIGNIFICACIÓN DE NORMA DE BELLINI HACIA FINES DEL PERÍODO ROSISTA: ¿UNA ÓPERA FEDERAL?

Vera Wolkowicz (UBA)

El 25 de mayo de 1849 se estrenó Norma de Vincenzo Bellini en Buenos Aires, en el Teatro de la Victoria. Esta ópera tuvo un gran impacto en el público por ser la primera vez que cantaron juntas las dos divas del momento, Nina Barbieri y Carolina Merea.

Sin embargo, habría, además, otras repercusiones no tan evidentes, de índole política. La casual semejanza entre el argumento de Norma y los acontecimientos vinculados a la muerte de Camila O’Gorman acaecida meses antes (en agosto de 1848), - hecho que conmocionó a la opinión pública después de casi dos años de desaparición de la Mazorca- podría haber generado ciertas modificaciones en el libreto que intentaban justificar de alguna

manera ese asesinato y dar, a su vez, una lección moral a las jóvenes aristócratas. La historia de Camila, la joven de clase alta que se enamora y queda embarazada de un sacerdote, tiene un claro paralelo con Norma, sacerdotisa gala enamorada de Polión, el procónsul romano. La traición tanto a la patria como a Dios debe ser un acto moralmente condenado. Pero, mientras que Norma, en un acto altruista, decide sacrificarse, Camila debe ser sacrificada, porque en ambos casos la única forma de redención solo puede encontrarse después de la muerte. Recordemos que los concurrentes más asiduos a la ópera eran en su mayoría mujeres y su figura destacada nada menos que la hija del Restaurador, Mannelita Rosas; y que sobre el proscenio del Teatro de la Victoria (el único teatro de óperas) podía leerse la siguiente inscripción: “Se refina en este punto deleite y utilidad. Pone la virtud y el vicio: y se enseña moralidad”.

Si bien desde 1848 desaparece la Comisión de Censura –aunque sigue rigiendo un cierto control ejercido por el Jefe de Policía–, encontramos pequeñas variaciones entre el libreto de 1849 editado en Buenos Aires y el original de Felice Romani. Son en su mayoría modificaciones de ciertas palabras y/o pasajes que refuerzan el concepto de “traición” a la patria y que subrayan la redención en la muerte que acontece en la escena final con el sacrificio de Norma. Por otro lado, Norma es la ópera más representada durante las celebraciones o “efemérides” de tipo federal en las que, previo a la función, se cantan el Himno Nacional y el “Lloro eterno al Magnánimo Rosas”.

Se sabe que eran habituales las manifestaciones políticas en los teatros, tanto en el Argentino como el de la Victoria y, debido a varios estudios teatrales, que también se resignificaban y adaptaban localmente obras de teatro dramático, sobre todo del romanticismo español, que comenzaron a explicitarse durante 1851. En cambio sobre la ópera italiana en Buenos Aires durante fines del período rosista son pocos los estudios existentes, mayormente antiguos como los de Bosch y Gesnaldo o inéditos como el de Swanston que, además, no se detienen a analizar el posible vínculo entre ópera y política.

Realizamos entonces un análisis comparativo de los libretos y analizamos a través de conceptos tomados de la teoría literaria, la

recepción de Norma entre 1849 y 1851 a través de las publicaciones periódicas de la época, tanto desde los avisos como de las críticas aparecidas en *The British Packet*, el *Diario de la Tarde* y el *Diario de Avisos*.

De esta manera, intentamos abrir un nuevo capítulo sobre la ópera italiana en Buenos Aires, en un período en el que este género ha sido poco estudiado y del cual no podríamos negar la riqueza, tanto en su revaloración artística, como en el sentido político que infiere de un período particular de la historia argentina.

ÓPERA DECIMONÓNICA: AL BANQUILLO DE LOS ACUSADOS

Carmen Peña Fuenzalida (Pontificia Universidad Católica de Chile)

La literatura histórico-musical chilena canónica sobre siglo XX coincide en señalar que todavía a comienzos del siglo el ambiente musical estaba dominado por la lírica, especialmente italiana, y por el repertorio clásico romántico. Incluso tertulias selectas de la capital incluyeron interpretaciones de fantasías, elegías, romanzas, oberturas o arias de óperas de distintos compositores líricos - italianos o no y consagrados o “menores”-, como registra Luis Arrieta Cañas a propósito de las reuniones musicales efectuadas junto a José Miguel Besoain entre 1889 y 1933, en Santiago y Peñalolén. Por lo tanto, en los primeros años del siglo, y mientras en las grandes metrópolis –en particular europeas- se desarrollaba una nutrida vida musical oficial y la generación joven de artistas vivía la crisis de cambio de siglo y el advenimiento de vanguardias, el medio musical chileno transcurría al margen de ese mundo artístico bulleante, en tensión, con polémicas y nuevas propuestas artísticas.

El arraigado gusto por la lírica italiana y una vida musical nacional “contaminada” por ésta, incluyendo el principal centro de formación musical como fue el Conservatorio, constituyó un estigma para un sector de artistas y músicos “modernos” de las primeras décadas del siglo XX, el cual se esforzó en erradicarla con el fin de producir una suerte de “purificación” del repertorio producido y difundido en el país. La ofensiva pública más decidida

a favor de los cambios vino inicialmente de pequeños cenáculos que, en su afán renovador y por distintos medios, quisieron remover el anquilosado ambiente. Más adelante, la propia Universidad de Chile se hizo eco de ello.

Junto a acciones concretas, uno de los principales medios de promoción y divulgación de las nuevas visiones y posturas fue la publicación de textos programáticos, bajo el formato de artículos, discursos y/o editoriales o presentaciones de publicaciones periódicas, por lo general, auspiciadas por los propios artistas o por las entidades e instituciones que los acogieron. Ellos revelan posiciones -muchas veces más éticas que estéticas-, conceptos e ideas-fuerza que nutrieron en especial políticas culturales institucionales, al mismo tiempo que generaron discusiones, disputas y, por cierto, resistencias y exclusiones.

En este trabajo se analiza una selección de textos de la revista *Los Diez* (1916-18), *Marsyas* (1927-1928), órgano oficial de la Sociedad Bach, *Aulos* (1932-1934), de propiedad de Domingo Santa Cruz, y *Revista de Arte* (1934-1939) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En general son editoriales -aunque no exclusivamente- que, sin alcanzar a constituir “manifiestos” son proclamas o declaraciones de principios que contribuyeron a la promoción y divulgación de las nuevas ideas. Paralelamente, se establece un correlato con algunas acciones concretas que reforzaron dichos discursos; y se evalúa la repercusión de esos planteamientos en la programación de repertorio de conciertos y en la producción musical nacional.

Para estos efectos utilizaré un marco teórico basado en el modelo de apropiación, propuesto por Bernardo Sbercaseaux (2004) en sus investigaciones en el ámbito de la historia de la cultura y de las ideas, y en la bibliografía histórico-musical específica disponible.

DE LA ÓPERA EN EL TEMPLO: RELACIONES ENTRE LO SAGRADO
Y LO PROFANO EN SANTIAGO DE CHILE A MEDIADOS DEL SIGLO
XIX, A PARTIR DE LA MÚSICA DE JOSÉ BERNARDO ALZEDO Y
LA COMPRA DE UN ÓRGANO INGLÉS

*José Manuel Izquierdo König (Pontificia
Universidad Católica de Chile - Universidad Austral,
Chile)*

La difícil situación de la Iglesia Católica durante el siglo XIX ha sido estudiada en profundidad en recientes revisiones, a partir de un enfoque nacionalista y también propio de la concepción social de la historia -Serrano, Vera, McEvoy-. Se ha podido plantear que, en el caso de Chile, la figura del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso mantuvo un pie en el estado -como corregidor- y otro en la Iglesia, estableciendo siempre nexos y también conflictos. No pocos de esos conflictos se resolvieron y derivaron en la capilla de música de la Catedral de Santiago, probablemente el conjunto musical más importante de la capital durante la primera mitad del siglo XIX.

Instantáneamente, y en periodo correlativo, fue maestro de capilla de la misma José Bernardo Alzedo, más conocido como compositor del himno del Perú. Su obra fue reconocida como esencial por las autoridades para establecer una reforma del repertorio colonial, y entrar en una estética republicana. Sin embargo, aquella estética -ligada a la ópera y los clásicos vieneses- implicaba también un entronque con aquello que la Iglesia consideraba profano: el teatro. Es por esto que Alzedo se vio en un conflicto interno: cómo lograr una música más íntima y personal, correspondiente a las peticiones de reforma, pero sin borrar del todo un sonido ligado al teatro, que le parecía esencial en su contemporaneidad.

La música de Alzedo, instantáneamente, nace en la apertura pública colonial para irse desarrollando, con las décadas y por su influencia de Valdivieso, en un estilo más bien particular, de oración personal. Este estilo se ve reflejado, particularmente, en las composiciones con órgano y voces que se le obliga a crear a partir de 1850. Las mismas están pensadas para contrastar con el espectáculo público, que durante los últimos gobiernos conservadores toma su lugar en el

teatro y ya no en las calles de la capital. Alzedo se retira, finalmente, en 1863, año del incendio de la Iglesia de la Compañía -tragedia con 2000 víctimas femeninas en oración- y al momento en que se inicia en Chile un triple gobierno del partido liberal, que implicará, a su vez, una nueva estética de la música, ya anunciada en las últimas obras de Alzedo. Los siguientes maestros de capilla (Hempel, Arrieta) desecharán el sonido de la orquesta y sólo se remitirán al órgano y las voces, en justa complacencia con las críticas que los liberales hacen a la herencia española más conservadora.

El presente trabajo es entonces una ampliación de los trabajos sobre la Iglesia y el Estado como un conflicto esencial del siglo XIX, pero ampliándose por primera vez a la música y, por tanto, también al culto mismo. Al centrarnos en un solo elemento es a la vez posible establecer relaciones estéticas nuevas, que no han sido abordadas por anteriores musicólogos -Pereira Salas, Claro y Vera- con respecto a la música catedralicia en el siglo XIX chileno: ¿Cuál sería una estética republicana? ¿Cómo se aborda musicalmente la intimidad exigida por los gobiernos liberales? El trabajo se centra en la observación de nuevas fuentes documentales (como la correspondencia de la Catedral y periódicos de la época) para establecer una relación entre la Iglesia y aquello considerado por ella como lo más profano: el teatro, la ópera y la danza.

Décimosexta Sesión

ROCK Y DICTADURA EN LA ARGENTINA: LA CONTRACARA DIALÉCTICA DE LA REPRESIÓN

Lisa Di Cione (UBA - ISMP - SADEM)

Las relaciones entre el 'rock nacional', entendido como movimiento social más que como subcultura juvenil, y el gobierno militar que ocupó el poder en la Argentina entre 1976 y 1983, no siempre han sido transparentes ni unívocas. Se trata sin duda de relaciones contradictorias y complejas. Sorprendentemente, la mayoría de los trabajos que abordan el tema evitan el estudio crítico de las relaciones que se manifestaron desde comienzos de la década

del '80 entre músicos, productores, audiencias y funcionarios públicos.

La realización de “Prima Rock”, festival efectuado en la localidad de Ezeiza con motivo de los festejos del día de la primavera de 1981, constituye un caso propicio para reflexionar sobre dichas relaciones. En el evento, organizado por la Empresa de Servicios S.A. con aprobación explícita del gobierno de facto, participaron la mayoría de los grupos musicales consolidados y emergentes del momento. Sergio Pujol (2005), en referencia al supuesto carácter contestatario del rock, sostiene que “...el mundo del rock, con su prédica contracultural, con su mensaje implícito de rebelión contra toda forma de disciplina, se convirtió en un mundo paralelo, otra medida del ser joven argentino” (53). En este trabajo propongo una relectura del tema, cuestionando si el rock constituyó realmente un mundo paralelo, un lugar de resistencia, o más bien materializó la contracara dialéctica de la represión explícita, partiendo de la idea de que todo aquello que prohíbe, implícita o explícitamente, instaura a la vez un espacio libre de restricción.

Ante la evidencia de proyectos compartidos entre el mundo del rock y el gobierno militar, el estudio pormenorizado de cada una de las situaciones concretas podría develar diversos niveles de participación y/o compromiso para evitar conclusiones totalizadoras acerca de un fenómeno sumamente dinámico y complejo.

Durante los últimos años de la dictadura, el operador político Ricardo Olivera, vinculado al gobierno de Roberto Viola, habría organizado una serie de reuniones con agenda abierta en su despacho ubicado en la calle Moreno de la Capital Federal, con el fin de establecer puentes entre el gobierno militar y el sector artístico-empresarial del rock. Varios músicos y productores del momento habrían asistido a dichos encuentros en los cuales se habría gestado, entre otras cosas, la iniciativa de editar una revista juvenil, titulada *Oxígeno*, que sería de distribución gratuita en todos los colegios de enseñanza media del país.

Si bien no ha sido localizado hasta el momento ningún ejemplar impreso de la publicación mencionada, el objetivo de este trabajo se orienta al estudio del proceso de gestación del proyecto de la revista y de aquellas otras iniciativas que vincularon al mundo del rock con

la política cultural del momento, indagando las redes sociales tendidas para tal fin en toda su complejidad. El caso se examina desde la perspectiva de la “teoría del actor-red” propuesta por Bruno Latour (2008) y desde una lectura crítica del concepto de “resistencia”, implícito en las definiciones acerca de “lo popular” de acuerdo con Stuart Hall (2003), contraponiéndolo con la noción de “modalidades de poder” de Eric Wolf (2001).

INNOVACIÓN Y CAMBIO EN MÚSICA POPULAR. EL ROCK EN ARGENTINA

Diego Madoery (UNLP)

El presente trabajo tiene por objetivo establecer un marco que permita comprender la naturaleza de los cambios a partir de innovaciones en la música popular y más específicamente en el rock en Argentina.

Si bien el objetivo planteado desborda los límites de la ponencia, es probable que las conclusiones alcanzadas para la periodización en el rock en Argentina, aunque en estado de hipótesis, puedan ser utilizadas en otros géneros de la música popular.

Las dudas acerca del momento actual del rock frente a su historia, recorren la prensa especializada y algunos estudios con base histórica (Pujol 2007, Grinberg 2008). Desde estas perspectivas, la pregunta sobre cómo puede subsistir el rock sin su aparente necesaria cuota de rebeldía y contracultura y habiéndose instalado en el centro de la industria de la cultura, motiva algunas cuestiones que se pretenden abordar aquí. A partir de este diagnóstico se llega a las siguientes preguntas: ¿Es posible que el rock pueda producir innovación por fuera de su status “contracultural”? ¿Todas las expresiones del rock sienten agotado este pensamiento original? Y en este sentido, el establecimiento de lazos más o menos fluidos con la industria ¿es percibido por el conjunto de cultores del rock como una contradicción?

La metodología utilizada repasa algunas conceptualizaciones acerca de la innovación a partir de los estudios de música popular y formula nuevas hipótesis a las cuestiones planteadas anteriormente

a partir de dos marcos teóricos ajenos a estos estudios. Me refiero al trabajo desarrollado por Leonard Meyer (2000) en referencia al *Estilo en la Música* y a la noción de posthistoria propuesta por Arthur Danto (1999).

Si bien Meyer desarrolla sus ejemplificaciones a partir de la música académica, la teoría desarrollada es susceptible de ser aplicada a la música popular. Del mismo modo sucede con la perspectiva de Danto, proveniente de la estética y que el autor ejemplifica con obras de las artes visuales. En este trabajo se incluyen algunos ejemplos provenientes del rock en Argentina que muestran situaciones de cambio tales como el grupo Virus, Árbol y Charly García.

En primer lugar es necesario establecer la noción de “mundos de género” planteada por Frith (1996) para comprender como las innovaciones se desarrollan en cada género con relativa autonomía frente a otros campos y géneros. Así, es posible una categorización de los géneros y sus mundos en relación al valor puesto en la innovación.

En tal sentido, los aportes respecto del género son revisados desde la aparente contradicción entre el conjunto de reglas, como la postura “estática” frente a los géneros (Fabbri 1982; 2006), y la posición que sitúa a los géneros en el terreno de las “expectativas”, formulada por aquellos que reivindican un mayor dinamismo dentro de los géneros (Frith 1996, Negus 1999).

Asimismo, se intenta focalizar el problema en el terreno propiamente musical sin desdeñar las articulaciones ya configuradas en torno a las historias sobre el rock en Argentina que han establecido periodizaciones vinculadas a categorías sociales, ideológicas o políticas. El marco propuesto por Meyer permite esta profundización que no implica postular la autonomía musical sino más bien, dar cuenta de su especificidad. Consecuentemente, el trabajo aquí planteado pretende realizar un aporte desde lo musical, interpelando las articulaciones ya esbozadas por sociólogos, historiadores o periodistas.

Finalmente, la propuesta de Danto sobre la posthistoria permite comprender la bisagra concedida en el rock en Argentina hacia fines

de la década de los años 80 y comienzos de los 90, con sus desfases respecto del rock británico. El uso del término sirve a los fines de marcar esta articulación. Lo posthistórico es entendido como una suspensión de ciertas actitudes de ruptura en relación al pasado.

El rock en Argentina presenta singularidades dentro del campo del rock internacional y dentro del vasto contexto de la música popular. Sin embargo la hipótesis sobre la articulación de la posthistoria puede ser aplicada a otros campos y mundos de géneros.

DEL TRENCITO REBELDE AL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICO:
SENTIDOS POLÍTICOS INVISIBLES ASOCIADOS A LA CUMBIA
CHILENA

**Lorena Ardito (PROCASUR, Chile) y Alejandra
Vargas (FONDART, Chile)**

La cumbia chilena es un género popular que arribó al territorio nacional en la década del '50 y, por factores de mercado (una combinación de gusto popular y oportunidades de ingresos para sus cultores), se fue arraigando a través de un proceso de apropiación y reconstrucción, conformando particularidades estilísticas y contextuales.

En la década del '60, fue adquiriendo una dimensión política vinculada a la izquierda, no a partir de su texto poético, como sucedía con el repertorio de la Nueva Canción, sino por su vinculación con sectores populares y las significaciones que estos mismos sectores atribuían a este género.

Poco a poco la cumbia se hacía parte del cotidiano popular, y muchos de sus exponentes se teñían con los colores del gobierno de Salvador Allende. Es el caso del venezolano Luisín Landáez, abiertamente allendista, que se transformó en artista infaltable en las concentraciones públicas de la Unidad Popular.

A partir de 1973, la cumbia sufre un repliegue a fiestas particulares y a pequeños escenarios pagados, debido al toque de queda impuesto por la dictadura de Pinochet, que coartó el desarrollo cultural, político y social en ebullición durante el gobierno de la Unidad Popular.

Pese a no ser directamente prohibida por el régimen militar, su propia neutralidad política, desde el punto de vista del poder central, permitió que se transformara en un espacio de expresión de descontento y resistencia.

La memoria colectiva mantiene vivo el recuerdo de intervenciones en canciones festivas y de connotaciones eróticas, aparentemente apolíticas, como el popular "mami que será lo que quiere el negro: palapapiricoipi", transformado en "mami que será lo que quiere el negro: ¡que se vaya Pinochet!"

Posteriormente, el proceso de ampliación del acceso de los sectores populares a espacios universitarios, va transformándose en terreno fértil para una nueva fase de popularización de la cumbia chilena, manteniendo su dimensión política vinculada a la izquierda.

Sin embargo, su progresiva vinculación con la industria musical, y la aparición de nuevas modalidades estilísticas de la cumbia, tales como el sonido y la cumbia balada, van ampliando su base social a prácticamente todos los sectores sociales del territorio nacional, transformándose en un producto de mercado identitario, pero apolítico, proceso que va expresando la propia apolitización de la sociedad chilena.

Durante la última campaña electoral presidencial (elecciones 2010), quedó evidenciado este nuevo carácter de la cumbia chilena, en su modalidad de cumbia balada. Dos de sus exponentes más emblemáticos, el grupo musical La Noche y el cantante Américo, argumentando su indiferencia respecto a los proyectos y colores políticos de las coaliciones y candidatos en disputa, participaron de sus campañas en tanto fueran cancelados los costos de su performance, permitiendo incluso el uso de sus melodías para su adaptación en jingles de propaganda política.

Las discusiones musicológicas actuales en torno a la cumbia chilena, omiten su dimensión de politicidad. No obstante, este análisis da cuenta de cómo el solo estudio de las particularidades estéticas de un género popular y de su proceso de inserción de mercado y popularización no agotan la reflexión sobre su relación con la política.

Sólo atendiendo a la totalidad de su práctica social (lo que

incluye texto, canto, baile, instrumentación, sonoridad, performance, circulación, difusión, recepción, entre las más relevantes), se genera una mirada que permite visibilizar en profundidad el vínculo a veces invisible entre música y política.

Índice Alfabético de Autores

ARDITO, LORENA.	PÁG. 87
ARGÜELLO, CECILIA.	PÁG. 12
ARGÜELLO, SILVINA.	PÁG. 18
CAÑARDO, MARINA.	PÁG. 30
CERLETTI, ADRIANA.	PÁG. 10
CITRO, SILVIA.	PÁG. 10
CORTI, BERENICE.	PÁG. 28
CRISTIÁ, CINTIA.	PÁG. 14
DEZILLIO, ROMINA.	PÁG. 69
DI CIONE, LISA.	PÁG. 83
FESSEL, PABLO.	PÁG. 37
GARCÍA BRUNELLI, OMAR.	PÁG. 35
GONZÁLEZ BARROSO, MARCELA.	PÁG. 40
GUERRERO, JULIANA.	PÁG. 58
IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL.	PÁG. 82
KITROSER, MYRIAM.	PÁG. 56
KRAPOVICKAS, MERCEDES.	PÁG. 32
LOBATO, SILVIA.	PÁG. 67
LÓPEZ, IRENE.	PÁG. 16
MACHADO NETO, DIÓSNIO.	PÁG. 62
MACRI, MARIANO GASTÓN.	PÁG. 45
MADOERY, DIEGO.	PÁG. 85
MALÁN CARRERA, FABRICIA.	PÁG. 9
MANSILLA, SILVINA LUZ.	PÁG. 51

MARÍN LÓPEZ, JAVIER. PÁG. 64
MARTÍNEZ, ALEJANDRO. PÁG. 65
MASQUIARÁN DÍAZ, NICOLÁS FRANCISCO. PÁG. 55
MUSRI, FÁTIMA GRACIELA. PÁG. 53
NOVOA, MARÍA LAURA. PÁG. 38
OGAS, JULIO. PÁG. 33
PALOMINOS MANDIOLA, SIMÓN. PÁG. 74
PARANHOS, ADALBERTO. PÁG. 60
PARANHOS, KÁTIA. PÁG. 76
PEDROTTI, CLARISA EUGENIA. PÁG. 20
PEÑA FUENZALIDA, CARMEN. PÁG. 80
PERRONE, MARCELA. PÁG. 72
RAMOS RODILLO, IGNACIO. PÁG. 17
RESTIFFO, MARISA. PÁG. 22
RIO RIANDE, MARIA GIMENA DEL. PÁG. 24
RODRÍGUEZ, EDGARDO J. PÁG. 44
ROMANIUK, ANA. PÁG. 27
ROSSI, GERMÁN PABLO. PÁG. 24
RUBIO, HÉCTOR E. PÁG. 66
SANTOS MELGAREJO, ADRIANA. PÁG. 47
VARGAS, ALEJANDRA. PÁG. 87
VÁZQUEZ, HERNÁN GABRIEL. PÁG. 42
WEBER, JOSÉ IGNACIO. PÁG. 71
WOLKOWICZ, VERA. PÁG. 78