

¿Ser o no ser? ¿Es o se hace?

La musicología latinoamericana y los
paradigmas disciplinares



Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de
Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del
Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

¿Ser o no ser? ¿Es o se hace?

**La musicología latinoamericana y los
paradigmas disciplinares**

Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de
Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología
del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

16 al 19 de agosto de 2012 - Buenos Aires - Argentina



Sammartino, Carlos Federico; Pedrotti, Clarisa; Escalante, Fernanda

¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? la musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares: actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. - 1a ed. - Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-99271-1-7

1. Musicología. 2. Música Argentina. I. Título

CDD 780.9

Fecha de catalogación: 01/10/2013



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

aamusicologia.com.ar

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 5/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986.

Obtuvo su personería jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia, número de identificación 360.1 09.

Dirección postal: México 564, (At. Omar García Brunelli) CP 1097, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

E-mail: info@aamusicologia.com.ar

Índice

Introducción

Fernanda Escalante, Clarisa Pedrotti y Federico Sammartino 7

Musicología, revuelta multidisciplinar y nuevas preguntas sobre la música en América Latina

Juan Pablo González 15

Musicólogos sin fronteras: el estudio de la interrelación música/plástica y sus posibles aportes a la disciplina

Cintia Cristiá 27

Tango y disco en los comienzos de la globalización: la voz "extraña y familiar" de Gardel para el sello francés Odéon

Marina Cañardo 39

Investigación de contrasentidos en las premisas estéticas de la música armorial

Carlos Eduardo Amaral 55

Una compleja reconstrucción sociohistórica: mirada caleidoscópica a la cumbia chilena

Alejandra Vargas, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Lorena Ardito 67

Estilo y ganancia: Estrategias semióticas de diferenciación intracampal en el Pop Femenino del Siglo XXI

Guido Saá 81

¿Devoción o espectáculo? La performance de las "adoraciones" en la Navidad jujeña.

Graciela Beatriz Restelli y Héctor Luis Goyena 95

María Isabel Curubeto Godoy y su ópera Pablo y Virginia: una consagración personal, pública y política

Romina Dezillio 105

Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)

José Ignacio Weber 119

La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)

Daniela A. González 135

Música para tecla del Chiquitos jesuítico: la composición musical in situ	
Carlos Fabián Campos	159
A Investigação sobre Instrumentos Musicais em documentos	
Alfandegários: uma pauta da alfândega do Rio de Janeiro Colonial	
Mayra Pereyra	175
Entre el hallazgo y la formación de un estilo. Procesos creativos en los cuartetos de cuerdas de los becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)	
Hernán Gabriel Vázquez	183
Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin	
Carlos Mastropietro	191

Introducción

Fernanda Escalante, Clarisa Pedrotti y Federico Sammartino

Desde el momento en que comenzó la organización de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVI Jornadas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” del año 2012, se planteó la necesidad de editar las Actas de los trabajos que se presentasen. A más de veinticinco años de fundada la AAM, la Conferencia y las Jornadas se han convertido en una cita relevante en el cronograma de encuentros de la especialidad en esta parte del mundo, pero carecíamos de un volumen que reuniera la producción que se presenta en estos encuentros. La edición de Actas de los encuentros musicológicos se ha caracterizado por su falta de continuidad. En efecto, la primera edición se remonta a 1988, cuando se publicaron las correspondientes a las III Jornadas Argentinas de Musicología, realizadas entre el 17 y el 20 de septiembre de 1986. Luego hubo que esperar hasta 1995, cuando se editaron las de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y la VII Conferencia Anual de la AAM, que se llevaron a cabo entre el 25 y el 28 de agosto de 1993. En esa oportunidad la edición estuvo a cargo de Irma Ruiz y Miguel Ángel García, y el volumen llevó como título Texto y Contexto en la Investigación Musicológica. En 1998 se hizo la última publicación de Actas correspondientes a la VIII Conferencia Anual de la AAM y las IX Jornadas Argentinas de Musicología que tuvieron lugar en Mendoza entre el 25 y el 28 de agosto de 1994, bajo el título: Procedimientos analíticos en musicología. Irma Ruiz, Elizabeth Roig y Alejandra Cragolini fueron las editoras responsables.

Los avatares políticos y económicos de fines de los '90 e inicios del siglo XXI, tuvieron un impacto social que arrojó por la borda cualquier empeño por continuar un proyecto académico, en la medida en que se imponían urgentemente otras necesidades más básicas. A quince años de la última edición de la colección de trabajos presentados en los tradicionales encuentros de musicología, queremos contribuir a dar curso a un nuevo impulso en la necesidad de contar con el material que se lee en los encuentros de la AAM y el INM. Además, la digitalización permite la distribución a través de la web, llegando a lugares antes impensados.

Este documento reúne catorce trabajos presentados en las XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM), realizadas entre los días 16 y 19 de agosto de 2012 en la sede del INM, en la ciudad de Buenos Aires. El

tema convocante en dicha oportunidad fue “¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares”, título que decidimos mantener en la edición de estas Actas.

El trabajo de edición consistió fundamentalmente en unificar el estilo para la edición y la organización de los artículos en la presentación definitiva. Salvo algunos errores que se detectaron en los trabajos, los mismos permanecen tal cual fueron enviados por sus autores.

Tal como se planteara en el texto que acompañó a la convocatoria, el título incluyó “la pregunta hamletiana como invitación a una consideración ética u ontológica del tema, mientras que la pregunta siguiente indaga en tono risueño sobre la relación entre nuestras poses y nuestras realidades”. Este doble juego entre lo que pensamos de nuestra disciplina y lo que diariamente hacemos con ella, podría haber circunscripto el eje del debate a una cuestión repetitiva que aparece en los diálogos durante las pausas de los congresos de la especialidad: las quejas sobre las dificultades para hacer musicología en Latinoamérica. Desde el eterno lamento sobre la ausencia de bibliotecas actualizadas para poder trabajar, hasta la imposición discursiva del giro lingüístico, la New Musicology y/o chamuyos similares, como gestos neo-colonialistas que debemos soportar, de ese tipo de charlas pareciera deducirse que, lo que la musicología sea, no es nada bueno.

Los artículos reunidos aquí nos muestran que la realidad es bastante diferente. En su conjunto, los trabajos presentados pueden considerarse como un paneo sobre los intereses que tienen los musicólogos de nuestra región al momento de encarar una investigación. Son trabajos que nos señalan qué es lo que se puede hacer hoy en día con la musicología. Cuestión no menor, ya que eso que se hace con la musicología nos posibilita vislumbrar lo que puede llegar a ser la musicología en nuestras latitudes. En resumidas cuentas, se trata de un material de consulta que contiene diferentes miradas sobre el quehacer musicológico hacia la primera década del siglo XXI.

Encontramos en primer término el trabajo del musicólogo chileno Juan Pablo González y de su colega argentina Cintia Cristiá. En ambos casos se plantea como un tema central la cuestión de la interdisciplina, en el primero desde una mirada crítica, en el segundo presentando algunas propuestas de trabajo. En el artículo de González encontramos una mirada escrutadora sobre la práctica musicológica de los últimos años en América Latina señalando algunos de los problemas que enfrenta la disciplina: haber llegado tarde a las corrientes de la musicología crítica y posestructuralista, los lastres con los que carga la propia tradición musicológica en nuestra región, la estrecha relación entre el valor musical y los nacionalismos que determinan agendas de estudio, las fuentes para la reconstrucción histórica, los vicios posmodernos tomados de las ciencias sociales y las humanidades como la dehistorización y la descontextualización. Por su parte, el trabajo de Cristiá plantea la necesidad de la interdisciplina entre musicología e historia del arte frente a ciertos objetos contemporáneos que tensionan la idea misma de música. Desde instalaciones que conjugan música, escultura y performance, hasta las realizaciones audiovisuales en los videoclips, la interdisciplina se convierte

en una necesidad y la autora desarrolla una serie de enfoques y posibles líneas de investigación en este sentido.

Los tres trabajos siguientes tienen un pie en la historia social. El de Marina Cañardo hace foco sobre el papel que jugó la naciente industria discográfica para la construcción de la imagen, al mismo tiempo, auténtica y exótica que tuvo el tango en la década de 1920 en los salones parisinos. La autora apela a diversas fuentes para mostrarnos el papel que jugaron las grabaciones realizadas por Carlos Gardel para el sello “Odeón” en la conformación de esos sentidos. Por su parte, el trabajo del investigador brasileño Carlos Amaral nos muestra algunos de los puntos más sobresalientes de la música Armorial y el impacto que tuvo en el nordeste brasileño durante la década de 1970. Tomando como premisas los dictados de Mário de Andrade sobre la revalorización de la música de origen rural y la literatura regionalista impulsada por Gilberto Freyre, el músico Ariano Suassuna formula una suerte de manifiesto sobre la estética musical que conjugaba la formación musical erudita con la orquestación y las armonías propias de la música del nordeste brasileño. Amaral señala algunos puntos críticos de la poética Armorial, particularmente, la lectura nacionalista que defiende Suassuna a lo largo de las décadas siguientes. Por su parte, el artículo del colectivo de investigación “Tiesos pero cumbiancheros”, integrado por Alejandra Vargas, Eileen Karny, Antonia Mardones y Lorena Ardito, nos presenta un estudio sobre la cumbia chilena en dos sentidos. Por un lado, las autoras proponen una reconstrucción histórico-lineal del proceso de consolidación de la cumbia chilena y su impacto entre la sociedad. Por el otro, presentan un repaso historiográfico sobre el tema, señalando los ocultamientos que ha sufrido el género en la academia y un posible camino para encarar, de una buena vez, el estudio de la cumbia en el país vecino.

El siguiente trabajo es el de Guido Saá. En el mismo, el autor se pregunta sobre el significado del pop femenino a inicios del presente siglo. Presentando un análisis de tinte semiótico de las tapas de cuatro discos de Lady Gaga y Katy Perry, Saá intenta dilucidar la forma en que el pop contemporáneo entra en juego con las estrategias de promoción de nuevos productos musicales destinados a ser vendidos masivamente.

El trabajo de Héctor Goyena y Graciela Restelli es el único en estas Actas que se encuadra en la etnomusicología. Los autores presentan los resultados de su trabajo de campo en diversas localidades de la provincia de Jujuy sobre las “adoraciones” en la época de navidad. Actualmente, la práctica musical durante el ritual presenta una serie de alteraciones si se la compara con las descripciones que realizaran Carlos Vega, Isabel Aretz y Bruno Jacovella en la primera mitad del siglo XX. Aunque el componente religioso se mantiene, Goyena y Restelli se preguntan por las razones de algunas transformaciones en el ritual. La respuesta pareciera ubicarse fuera de lo religioso, siendo las posibilidades de difusión que brindan las nuevas tecnologías una de las más relevantes.

Los tres trabajos que siguen tratan sobre la música en Argentina entre fines del siglo XIX y mediados del XX, siendo el aspecto común entre ellos el abordaje metodológico. En efecto, Romina Dezillio, José Ignacio Weber y Daniela González llevan

adelante un estudio hemerográfico en profundidad para sacar a la luz las construcciones discursivas sobre cuestiones de género, las disputas sobre la música nacional y la práctica musical porteña, respectivamente. En el primer trabajo de los tres, Romina Dezillio nos muestra la polémica suscitada en 1945 por el otorgamiento del premio en el concurso de obras líricas y ballets de la ciudad de Buenos Aires a la compositora sanjuanina María Isabel Curubeto Godoy. La autora no se queda tan sólo en la mención de tales críticas, sino que las coloca junto a una serie de reflexiones de la propia compositora sobre su vocación como creadora en una profesión decididamente dominada por los hombres. José Ignacio Weber nos muestra la distancia, prácticamente irreconciliable, entre las observaciones realizadas por Alberto Williams y Vincenzo di Napoli-Vita sobre la producción musical en la Argentina de la primera década del siglo XX. Entre las preocupaciones que muestran Williams y Napoli-Vita, está la de definir cuál es el género musical que contribuiría al engrandecimiento del país. Para Williams, la música sinfónica no sólo provee un mayor goce estético, sino que poseería ciertas características éticas que, frente al flujo inmigratorio de principios del siglo XX, contribuirían a mantener inmune a algo así como la argentinidad. Napoli-Vita señala que, si es posible distinguir cierto buen gusto entre los porteños, ello se debe al aporte de las producciones líricas encaradas por los inmigrantes italianos. De la comparación de este tipo de observaciones, Weber concluye que el firme establecimiento del nacionalismo musical hacia 1910 no aparece de la nada, sino, precisamente, de las construcciones discursivas como las que presenta en su trabajo. El último trabajo de este grupo es el de Daniela González. En él, la autora nos presenta el rol que jugaron las sociedades musicales en la construcción de la idea de una música universal que acercaría a sus oyentes a la alta cultura durante las décadas posteriores a la batalla de Caseros. Gracias a esa música, según un sector representativo de la burguesía ascendente porteña, se podrían lograr los pasos civilizadores que necesitaba el país. En resumidas cuentas, estos tres trabajos nos muestran que las construcciones discursivas adquieren un peso relevante en la medida en que se las entiende agonísticamente, es decir, como luchas -a veces feroces- por imponer un determinado punto de vista.

Los dos trabajos que siguen, abordan cuestiones musicales de las colonias americanas durante el siglo XVIII. Campos nos presenta un estudio de la composición *in situ* durante el siglo XVIII en el Archivo Musical de Chiquitos (Bolivia). A través de una serie de ejemplos, Campos nos muestra las estrategias compositivas de los músicos locales con el objetivo de satisfacer la demanda de piezas musicales a ser interpretadas en dicha misión. Agrupa el repertorio en tres categorías: esquemas, piezas modelos y citas o préstamos musicales. Por su parte, Pereyra analiza de manera pormenorizada los documentos de la aduana de Río de Janeiro capital de la colonia portuguesa de Brasil a fines del siglo XVIII, con el objeto de aclarar el conocimiento sobre los instrumentos musicales utilizados en la época. Dicho conocimiento no se restringe a una mayor precisión organológica, sino que se refiere, además, a los usos que la sociedad de la época les daba a los instrumentos. De este modo, por caso, podemos rastrear el uso de los berimbaus por parte de los esclavos afrodescendientes desde aquellos tiempos.

Para el final de estas Actas quedan dos trabajos que indagan la producción musical académica más cercana en el tiempo. En primer lugar, Hernán Vázquez analiza los cuartetos de cuerdas de cuatro becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Los cuartetos de Mesías Maiguashca, Jorge Arandia Navarro, Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana son puestos en el contexto de los intereses institucionales del CLAEM -y, de un modo particular, de su director Alberto Ginastera- y de la vida musical en Buenos Aires en la década del '60 del siglo pasado. Cuando Vázquez pasa a repasar las características comunes de los cuatro cuartetos, encontramos ciertas continuidades entre el contexto en el que los compositores se movieron y el producto de su quehacer musical. El último trabajo de las Actas es el trabajo de Carlos Mastropietro sobre la música de Mariano Etkin. La preocupación de Mastropietro pasa por lograr una descripción adecuada sobre la forma en que Etkin trabaja la instrumentación en sus obras de cámara. Para ello, el autor del trabajo propone una taxonomía que establece como criterios a evaluar los instrumentos utilizados, la forma en que los instrumentos son utilizados y los recursos empleados. Vale aclarar que la descripción planteada por Mastropietro apela a los supuestos estéticos que el propio Etkin ha brindado en entrevistas.

Tal como decíamos al principio, este conjunto de artículos no es más que un paneo de lo que hacen los musicólogos por estas tierras. Si se responde a la pregunta que da título a éstas Actas, solo queda decir que, al igual que Hamlet, la duda permanece. No obstante, y a diferencia de Hamlet, no creemos que sostengamos una calavera en la mano. La musicología tiene, a nuestro entender, una larga vida por delante, que solo interrogándose a sí misma podrá llevarla de la mejor manera.

Trabajos

Musicología, revuelta multidisciplinar y nuevas preguntas sobre la música en América Latina¹

Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado SJ
Santiago, Chile)

Disciplina, multidisciplina, interdisciplina, transdisciplina, son conceptos que se han instalado en el lenguaje cotidiano tanto de investigadores y docentes como de estudiantes y administrativos. Esta verdadera *revuelta multidisciplinar* que afecta hoy nuestro quehacer académico, se habría instalado en las humanidades y las ciencias sociales en la década de 1970 como consecuencia política de las demandas de mayo del 68, afirma Roberto Follari. Sin embargo, en todo este tiempo, la interdisciplinariedad no ha logrado desarrollar los principios epistemológicos básicos que le den viabilidad académica y fecundidad investigativa².

Esta viabilidad continúa empantanada, en parte, por dilemas administrativos tales como ¿de quién es el dinero? y ¿de quién es el alumno?, junto al natural celo epistemológico de las propias disciplinas involucradas. Si una disciplina es el producto de prácticas de comunidades académicas acotadas, obedientes, *disciplinadas*, señala Denise Najmanovich, los problemas que estudie solo serán tales en los términos específicos de interrogación que esa comunidad adopte³.

Mi propia experiencia en el diseño y coordinación de programas de posgrado en musicología insertos en áreas de artes en dos universidades chilenas, me ha enfrentado a las tensiones disciplinarias que se producen al interior de una comunidad académica que quiere definirse a sí misma como multi o interdisciplinaria. Un punto central en estas tensiones surge del hecho de que cada disciplina artística –teatro, artes visuales, música– ha recorrido un camino propio hacia las humanidades y las ciencias sociales y viceversa. Es así como las mallas curriculares universitarias incluyen desde la tradicionalmente llamada historia del arte hasta la antropología visual, pasando por la sociología de la música y la sociología del teatro –sin contactos aparentes entre ellas–, los estudios de la performance, las distintas semióticas de las artes y la propia estética, por señalar ejemplos relevantes. El posible diálogo teórico entre las artes, entonces, se produce desde esos campos que ya son interdisciplinarios, generándose una doble interdisciplinariedad de la cual se dice poco o no se tiene conciencia de ella.

El diálogo multidisciplinar es sobre todo un diálogo de personas, por lo que las universidades han debido fortalecer la implementación de comunidades multidisciplinarias como requisito de base para desarrollar investigación y formación interdisciplinar. Primero lo hicieron flexibilizando el curriculum de grado y desarrollando programas de posgrado pensados interdisciplinariamente. Luego, creando programas y centros multidisciplinarios de investigación. Como consecuencia de esto, algunos departamentos comenzaron a contratar a profesores de otras áreas, llevando nuevas aguas disciplinarias a su molino. Artistas visuales en departamentos de literatura; poetas en escuelas de arquitectura; musicólogos en institutos de historia; historiadores en escuelas de periodismo; sociólogos en escuelas de teatro, son ejemplos que se han dado en Chile desde mediados del siglo XX.

Finalmente, el auge de revistas multidisciplinarias impresas y en línea, así como el desarrollo de debates que plantean este problema al interior de las distintas comunidades científicas, señalan el renovado impulso que adquiere el problema multidisciplinar hoy en día. ¿Estaremos aprendiendo a compartir el dinero, al alumno y el conocimiento? Como señala Osvaldo Marcón, el saber disciplinario es una forma de poder, de modo que la interdisciplina es solo posible en la medida en que existe una relación democrática entre las disciplinas que participan de la tarea⁴.

En este texto reflexiono sobre las nuevas preguntas que puede formular la musicología en América Latina a la luz de esta *revuelta multidisciplinar* y sus consecuencias epistemológicas. Para ello, me baso en dos experiencias que reúnen pensamiento musicológico latinoamericano actualizado: una mesa de latinoamericanos en el congreso de la Royal Music Association de 2011 en Gran Bretaña, dedicado a los nuevos horizontes de la musicología luego de la revuelta multidisciplinar y el Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro-Valdés (1998), en honor a quien fuera el musicólogo chileno más americanista del siglo XX.

Musical/extramusical

Una disciplina como la musicología, concebida desde finales del siglo XIX por Guido Adler en base a una serie de disciplinas auxiliares, que se ocupa de una práctica artística que se cuele por todos lados y que define *lo musical* y *lo extramusical* como dos aspectos inherentes a su quehacer, debe tener algo que aportar para darle viabilidad al proyecto interdisciplinar. De hecho, el modo en que Osvaldo Marcón ejemplifica la transdisciplina, etapa final de esta revuelta, es justamente con una agrupación musical, donde cada instrumento es un saber particular o disciplinario, mientras que la música resultante de su accionar comunitario es la síntesis superadora de esos saberes individuales⁵. Es interesante que la música haya sido definida como el ideal transdisciplinario por un trabajador social y psicopedagogo como Marcón, y no por un músico o un musicólogo. Es que a veces los árboles no nos dejan ver el bosque.

Si desde la teoría de la música se cuestionaba a la musicología por su excesiva preocupación por el contexto, desde la musicología se cuestiona la teoría por su exce-

siva adherencia al texto. Sin embargo, en tiempos de revuelta multidisciplinaria, la centralidad en el texto adquiere niveles ontológicos para la musicología, que debe definir su especificidad musical en el amplio entorno de las humanidades y las ciencias sociales, donde se inserta. Esa especificidad está además problematizada por la propia delimitación del concepto *música*, o al menos por la posibilidad de sacarla de la grafía analítica. Nuevamente, la teoría de la música sale en defensa de la especificidad musical, advirtiendo del peligro de substituir el análisis de fondo por un programa narrativo, como puede suceder con la excesiva confianza en la metáfora por parte de la nueva musicología, afirma Stephen Miles⁶.

Paradójicamente, el campo de estudio de la música incluye el concepto de lo extramusical, algo “extrínseco a una pieza de música o fuera del campo de la música”⁷. Si algo está fuera del campo de la música, ¿por qué podría interesar en los estudios musicales? ¿Es que lo que está “fuera del campo del cine” interesa en los estudios de cine? La otra expresión artística que utiliza el concepto de *extra-algo* es la literatura, con lo extraliterario como aquello que “influye en un autor, en su obra o en la interpretación de la misma sin estar directamente relacionado con la literatura”⁸.

El primer uso conocido del término extramusical en lengua inglesa data de 1923, según el Diccionario Merriam-Webster, mientras que el primer uso conocido del término extraliterario en inglés es de 1945⁹. De este modo, pareciera que este es uno de los pocos casos en que la música es la que ofrece conceptos a otras manifestaciones artísticas, aunque sea un concepto que se refiera, justamente, a lo que estaría fuera de su dominio. Sin embargo, a diferencia de lo extraliterario, que tiene que ver con la influencia de las condiciones de producción en las fuerzas productivas, en un sentido adorniano, lo extramusical incluye elementos intrínsecos de la obra, a menudo estructurales, que pueden tener su origen en el ámbito de las ideas, las experiencias de vida, la naturaleza, la literatura, la pintura o incluso las matemáticas.

Además, si las vanguardias musicales cuestionaron en distintos momentos del siglo XX los límites de lo sonoro y de lo musical, contribuyendo al debate en torno a la propia naturaleza de la música, los nuevos estudios en música popular se suman al cuestionamiento posmoderno de los conceptos de obra, escritura, autor y composición, tan propios del estudio de la tradición artística europea con la que se formó la musicología. Este cuestionamiento alcanza ribetes filosóficos al preguntarnos por la radicación de la música en la escritura o en el cuerpo del músico o de su audiencia, por ejemplo¹⁰.

Tradicionalmente, la interdisciplinariedad de la musicología se ha construido al interior de las ciencias, las humanidades y las ciencias sociales, como tres campos separados. En la actualidad se buscan relaciones entre las ciencias y las humanidades al interior de la musicología, como quedó planteado en el Primer Congreso sobre Musicología Interdisciplinar, celebrado en Graz, Austria, en abril de 2004. Sin embargo, en este texto me interesa retomar la interdisciplinariedad de la musicología al interior de las humanidades y las ciencias sociales. Para ello, exploro las interrogantes que surgen desde los nuevos grupos de investigación, currículos y publicaciones que convocan a

distintas disciplinas en torno a la música. ¿De quiénes son las preguntas? ¿A quiénes pueden beneficiar las respuestas?

En un seminario organizado a fines de 2011 por académicos de la P. Universidad Católica de Chile para la búsqueda de estrategias interdisciplinarias de investigación y formación, pude constatar que cada una de las disciplinas participantes –desde la Filosofía a la Ingeniería– se presentaba como la más interdisciplinaria de todas¹¹. Un particular orgullo de ser representante de la disciplina interdisciplinaria por excelencia parecía propagarse entre los participantes del seminario. Esto me dejaba con la interrogante de que si el detallado recuento de las disciplinas afines que conforman la musicología, realizada por Guido Adler en 1885, corresponde a la norma de cualquier disciplina y no a una supuesta particularidad de esta. En su artículo fundacional “The Scope, Method and Aim of Musicology”, Adler consideraba la Historia, la Literatura, la Filología, la Acústica, las Matemáticas, la Psicología, la Gramática y la Estética como disciplinas auxiliares de las orientaciones histórica y sistemática de la musicología. En muchos aspectos, esta división multidisciplinaria ha regido el camino recorrido por la musicología hasta hoy¹².

Toda disciplina sería en sí una interdisciplina, así como cada sonido es una suma de sonidos. La propuesta es a potenciar aspectos que toda disciplina ya contiene, como ocurre en la formación del timbre o color del sonido. Esto puede ayudar a producir distintas combinaciones e interrelaciones disciplinarias externas –multidisciplina, transdisciplina, interdisciplina–, cuyas ventajas son evidentes. La ventaja básica es que al contar con una batería metodológica más integrada y abarcadora se logra mayor amplitud para abordar el objeto de estudio. De este modo, como señala Andrés Haye, la integración disciplinaria contribuye en gran medida a superar las barreras entre conocimiento académico y realidad social¹³. En efecto, la separación de la filosofía y la ciencia en el siglo XIX produjo una ciencia mecanicista, en la que se estudia un sistema aislado del resto. Fue la mecánica cuántica la que desde la propia ciencia comenzó a revertir este problema, señalando que el medio que rodea al sistema no debe ser descartado, como señala Rolando Rebolledo¹⁴. Nuevamente lo extramusical se hace presente como inherente al sistema que llamamos música.

Horizontes de la musicología

La concepción multidisciplinaria de la musicología propuesta por Guido Adler alcanzó un mayor desarrollo a partir de la preocupación manifestada por Joseph Kerman a mediados de la década de 1980 por el desfase de la musicología respecto de las humanidades y las ciencias sociales en general. Ya no se trataba de recurrir al *auxilio* de otras disciplinas, sino de dialogar con ellas y, en lo posible, enriquecer el propio pensamiento humanista y social desde la especificidad del conocimiento en música. Sin embargo, en esta imprescindible puesta al día, a muchos musicólogos les preocupó cierto alejamiento del objeto y razón de ser de la musicología: la música.

Una vez abierta a las humanidades y las ciencias sociales, la musicología también comenzó a recibir el impacto que el posestructuralismo estaba ejerciendo en este vasto

campo de estudios desde la década de 1960. Como señala Melanie Plesch, este impacto se ha expresado en la absorción de conceptos tales como la opacidad del lenguaje, la sospecha de la autoridad, la erradicación de las reivindicaciones universalistas, la inspección del canon, y el escrutinio del conocimiento como una forma de poder y dominación¹⁵.

En el febril intento de la musicología por ponerse al día con un campo en continuo movimiento, la Royal Musical Association, RMA, instaló el concepto de *Horizontes* para su congreso de 2011. Un concepto que afecta tanto a la música como a la forma en que la pensamos. Si la música expande sus horizontes –como ocurre en la escena contemporánea de la música docta y popular–, la musicología debería hacer lo mismo para poder dar cuenta de ella. A la Royal Musical Association le interesaba el modo en que estos nuevos horizontes afectan las distintas áreas de la investigación musical, considerando los campos de la composición, la performance, la historia de la música, el análisis, los estudios en música de cine, y los estudios en música popular y en jazz. De los cinco tópicos propuestos para el congreso de 2011, tres de ellos resultan de nuestro interés como latinoamericanos.

En una década en que resulta evidente la dependencia de la musicología de recursos digitales en la investigación y la práctica musical, el primer tópico a destacar es el del crecimiento de las humanidades digitales. Sin duda que el uso de tecnología de la información, la creación de archivos digitales y la investigación con tecnología, ha mejorado nuestra interacción con la música, como plantea la RMA en su convocatoria. Al ser una forma artística “más allá de texto”, la música y su investigación puede beneficiarse mucho de un compromiso más profundo con estas nuevas humanidades. La pregunta es por las implicaciones epistemológicas y metodológicas de este desafío.

El segundo tópico destacable tiene que ver con el desarrollo de la práctica como investigación. La idea de un horizonte aparente como límite entre práctica e investigación en música, ha sido objeto de un profundo replanteamiento en los últimos años, afirma la convocatoria de la Royal Musical Association. La práctica ha ganado cada vez mayor aceptación como modo de investigación crítica en su propio derecho, pasando incluso a un primer plano. Asimismo, la intersección entre práctica e investigación convencional basada en texto, ha dado mucho para una apreciable cantidad de académicos, profesionales y académicos-profesionales. ¿Qué nuevas ideas se han generado en este campo? Nuestra experiencia con la Compañía Del Salón al Cabaret en la reconstrucción performativa de música popular de la primera mitad del siglo XX como estrategia de estudio y socialización de la investigación, avanza en ese sentido.

Finalmente, es destacable la pregunta sobre el futuro de la musicología crítica. Las últimas décadas han sido testigos de la llegada relativamente tardía de los enfoques posmodernos y contextuales al estudio de la música, eclipsando sus horizontes anteriores. ¿Podemos hablar todavía de un *más allá* de los horizontes posmodernos en musicología? ¿Cuáles serían los horizontes futuros para entender la música?

Debido a que desde la perspectiva latinoamericana este último tema parece especialmente necesario de problematizar, cuatro musicólogos de la región organizamos una mesa temática para este congreso, llamada “Horizontes latinoamericanos: desafiando a la musicología crítica”¹⁶. Nos interesaba abordar la recepción de la musicología crítica o nueva musicología en el ámbito latinoamericano. Para ello, evaluamos la pertinencia de la aplicación de este enfoque a casos locales, observando si hay aspectos específicos que estos enfoques no contemplen y que nos permitan mirar más allá de la mirada posmoderna o posestructuralista. Además, era necesario considerar si la especificidad de los casos latinoamericanos podía enriquecer dichos enfoques, idea central que domina este libro.

Está claro que la música latinoamericana resiste las herramientas y prácticas que la tradición musicológica establecida pretende aplicarle, como plantea Plesch¹⁷. El uso mecánico de la categoría epistemológica e historiográfica de la musicología moderna, diseñada para hacer frente a las realidades y dinámicas de la música europea, no ha sido capaz de proporcionar un análisis satisfactorio de las músicas de América Latina, aunque no siempre hayamos querido reconocerlo. De este modo, desde fines del siglo XX, la musicología latinoamericana comenzó a adoptar paradigmas de la musicología crítica, a veces recibidos a través del campo de la musicología anglosajona o directamente desde el pensamiento posestructuralista, como señala Plesch. Sin embargo, a pesar de la mejora con respecto a los modelos anteriores, una adaptación y aplicación mecánica de una musicología posestructuralistas tampoco logra responder a los numerosos desafíos y paradojas planteados por las músicas de América Latina.

Al grupo de musicólogos que conformamos la mesa latinoamericana para el congreso de la Royal Musical Association, nos interesó explorar estos desafíos y paradojas, evaluando posibles horizontes musicológicos que no ejercieran “violencia epistemológica” sobre nuestras músicas. Uno de los problemas que se le escapan a la musicología crítica de raíz anglo, por ejemplo, señala Leonora Saavedra, es la falta de una verdadera ontología y epistemología del mestizaje, concepto que ni siquiera existe en inglés¹⁸. De este modo, la construcción teórica del hibridismo, el mestizaje y la mezcla, puede señalar horizontes emergentes para la musicología crítica en el futuro, sobre lo cual la música y la musicología latinoamericana tienen bastante que aportar.

Antes de proyectarnos alegremente a nuevos horizontes, Egberto Bermúdez pide cautela, recordando la imperiosa necesidad de examinar ciertos lastres con los que carga la musicología en nuestra región. Algunos de ellos son: los problemas de poder y prestigio académico; la emulación y cooptación de tendencias externas; las modas intelectuales; la dependencia; y la postergada discusión del carácter patrimonial de las fuentes musicales de todo tipo. Solo a partir de esta revisión crítica planteada por Bermúdez, podríamos empezar a pensar en nuevos horizontes para la musicología de América Latina¹⁹.

La crítica a la forma en que se ha desarrollado la musicología en la región es ampliada por Melanie Plesch al explorar la aplicación de la teoría tópica a los nacionalismos musicales, considerados como sistemas de retórica musical. La teoría tópica

permite ir más lejos del análisis del *patrón rítmico folclórico*, omnipresente en el tratamiento del nacionalismo musical en manos de la musicología latinoamericana, señala Plesch²⁰. Además nos proporciona un marco teórico sólido para el esclarecimiento de la eficacia comunicativa y simbólica de este repertorio. En el caso del nacionalismo musical argentino, afirma Plesch, la teoría tópica se enfrenta a un imperativo ético, ya que los tópicos musicales de la nación están estrechamente vinculados con el poder de la representación, la construcción de la alteridad y el autoexotismo.

Musicología crítica

El auge de las tendencias renovadoras de la musicología con el surgimiento de la nueva musicología y la musicología crítica, coincidió con la implementación del Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro-Valdés en la P. Universidad Católica de Chile en 1998. Quince musicólogos chilenos, argentinos, uruguayos, colombianos, mexicanos y brasileños integramos el jurado de este premio hasta 2012, evaluando un centenar de trabajos enviados desde la mayor parte de América Latina. El examen tanto de las monografías recibidas como de la evaluación del jurado –publicado por la revista *Resonancias*– me permite *tomarle el pulso* a la recepción y desarrollo de una musicología crítica en América Latina. Esta musicología surge de la propia autoevaluación de los límites y especificidades de la disciplina en medio de la revuelta multidisciplinaria. Esto va ligado a la revisión de sus modos de articulación con mentalidades y agendas ideológicas tanto dominantes como divergentes. Detengámonos en cuatro de las monografías premiadas para observar cómo opera esta renovación.

En su artículo ganador de la tercera versión del premio (2002), Alejandro L. Madrid estudia las circunstancias políticas e ideológicas que determinan la construcción de discursos valorativos de las obras musicales²¹. Para eso, considera el caso de la exclusión del compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) del canon de la historia de la música mexicana debido a su supuesta imitación estilística de modelos europeos. Sin importar que Carrillo mezclara modelos opuestos y hasta contradictorios para el canon europeo, como son los de Richard Wagner y Johannes Brahms, su música no se ubicaría en una relación de *otredad* respecto del paradigma musical europeo para el canon nacionalista mexicano. Por lo tanto, no sería verdaderamente mexicana, ejemplificando, más bien, la “no mexicanidad”²².

Madrid se aproxima a este problema desde la crítica cultural, deconstruyendo el esencialismo nacionalista del discurso desarrollado en torno a la música mexicana de arte y el concepto estático de identidad que lo sustenta. Esto es algo extensible a la situación latinoamericana en su conjunto, pues las propuestas musicales nacionalistas y sus discursos asociados gozan de gran similitud en la región. A cambio, Madrid propone un concepto dinámico de identidad: que es relativa, fluida, cambiante, “que refleja las relaciones de poder entre los individuos y la red ideológica, social y cultural que los rodea”²³.

El esencialismo nacionalista define un canon de lo nacional que parece permitir y legitimar lo artístico. De este modo, en la medida en que una obra contribuya a construir identidad nacional se le prestará atención en cuanto propuesta artística. Como afirma Marcia Citron, la construcción canónica afecta las raíces culturales de los grupos constituyentes de la sociedad, pues la mayor parte del debate sobre el canon concierne al problema de los orígenes²⁴. Desde una perspectiva poscolonial, el canon debiera ser democrático, respetando y reflejando las diferencias. Con el canon dominante, en cambio, las minorías no solo no se han sentido representadas, señala Omar Corrado, sino que se han sentido excluidas por razones muchas veces ajenas al valor intrínseco de su producción artística²⁵. Simplemente no son observadas como arte, pues no generan identidad nacional, como si lo segundo fuera determinante de lo primero.

La crítica cultural posmoderna ha sido de gran utilidad en la deconstrucción del esencialismo nacionalista del discurso en torno a la identidad en América Latina, como señala Bernardo Farías, ganador de la séptima versión del premio (2010)²⁶. Desde la década de 1980, los estudios del samba en Brasil, por ejemplo, cuestionan las ideas homogeneizadoras y esencialistas sobre la cultura brasileña, problematizando categorías como *origen*, *expropiación cultural* y *autenticidad*. De este modo, la identidad empieza a ser entendida como un concepto cambiante y hasta contradictorio. Rechazado por su origen negro hasta la década de 1920 y promovido la siguiente década por el Estado-nación como música nacional, el samba manifiesta muy bien el concepto de identidad musical dinámica que promueve la musicología latinoamericana de comienzos del siglo XXI.

El culturalismo multidisciplinario que invade los estudios musicales en la actualidad, no solo se ha manifestado en América Latina con la historia social y cultural de la música, sino que con el desarrollo de vínculos entre la investigación histórica y etnográfica, y entre sus distintos tipos de fuentes. Debido a la presencia continua a lo largo de la historia de pueblos y culturas nativas con diferentes grados de mestizaje, América Latina ha sido un campo especialmente rico para la etnomusicología y la etnografía en general. Además, a las evidencias etnográficas sociales, culturales y musicales de dichos pueblos, se suman evidencias arqueológicas e históricas que constituyen fuentes que permiten levantar problemas de investigación etnohistóricos propios de la región.

Dos de los artículos ganadores del Premio Samuel Claro entregan aportes a la relación entre la investigación histórica y etnográfica en la renovación de la musicología: los de Silvia Citro y Adriana Cerletti y el de Guillermo Wilde²⁷. Wilde propone una etnomusicología histórica de la producción, adquisición y circulación de lo que él llama objetos sonoros más que instrumentos musicales en las misiones jesuitas paraguayas del siglo XVIII. El autor considera fenómenos de sustitución de organología europea, reutilización y resignificación de espacios misionales, pero también fenómenos de duplicidad de momentos históricos y de inversión y multiplicidad de funciones rituales²⁸.

Wilde sostiene que la negociación transculturizadora realizada en los espacios misionales durante el período de conquista y evangelización, ha dado lugar a objetos *generadores* –no meramente *representadores*– de identidades. Este es el caso de los ángeles tocando maracas en frisos de misiones jesuíticas paraguayas. Debido a que las maracas o sonajeros de calabaza son instrumentos vinculados a prácticas chamánicas, estamos frente a un fenómeno de transculturación temporal, no solo espacial. El ángel de las maracas constituye un “encuentro de dos tiempos”, donde los nativos transculturizados participan de la modernidad cristiana sin desprenderse del todo de su antigüedad pagana.

Por su parte, Citro y Cerletti buscan determinar inductivamente procesos musicales del pasado manifestados en el presente etnográfico cuando las fuentes históricas los silencian. Además, plantean que ciertas significaciones culturales que a veces nuestros interlocutores olvidan, invisibilizan o reconfiguran, pueden ser inferidos por el estudio de la performatividad, elemento central para las autoras en su definición de género musical²⁹. Cuando Citro y Cerletti hablan de performatividad en el contexto de transculturación nativa, distinguen entre apropiaciones de la performance en sí misma y apropiaciones de rasgos y principios performativos. De este modo, será el análisis de lo sonoro y lo corporal –del canto-danza– lo que permita inferir vínculos entre individuo, música, historia y sociedad.

Tanto en el estudio de Wilde como en el de Citro y Cerletti, la intertextualidad parece marcar la ruta actual y futura del análisis musicológico, generando cruces y diálogos multidisciplinarios mediante la confluencia de manifestaciones que la academia ha separado formal y técnicamente. Música, danza, teatro y artes visuales confluyen en los estudios etnohistóricos antes descritos. Además, la concepción intertextual de la música permite, entre otras cosas, la definición de género musical desde la performatividad, esto es, desde los modos en que música, canto y danza son practicados por una sociedad en un momento determinado. Más aún, es esta concepción analítica intertextual la que permite vincular música y cultura. En el caso de las comunidades nativas argentinas estudiadas por Citro y Cerletti, el análisis intertextual contribuye a dilucidar fenómenos históricos de transculturación, develando la persistencia de procesos de continuidad y reelaboración de la identidad étnica, bajo la apariencia de una supuesta asimilación a la cultura criolla local³⁰.

También se han producido aportes en el análisis intertextual desde los estudios de música popular. Estos estudios vienen desarrollando sus propias intertextualidades analíticas, que pueden ser lingüísticas, musicales, sonoras, performativas, visuales y discursivas. Estas categorías se entrelazan y expanden sus límites y densidades, de modo que la tradicional intertextualidad música/texto con que la musicología estudiaba el madrigal o el lied, por ejemplo, es enriquecida tanto por los estudios etnohistóricos como por los de la canción popular grabada. El llamado giro lingüístico de las humanidades y ciencias sociales está muy presente en los enfoques críticos de la musicología y en los estudios en música popular. De este modo, el discurso en relación a la música deja de tener solo una importancia contextual y empieza a develar su capacidad

para determinar nuestra propia experiencia con la música y, por lo tanto, nuestra conceptualización de ella en cuanto texto.

El encuentro con las humanidades y las ciencias sociales también le ha traspasado ciertos vicios a la musicología, que no solo se relacionan con su supuesto desperfilamiento como práctica de investigación anclada en la música, sino que con las apropiaciones mecánicas del influyente pensamiento posmoderno, como advierte Melanie Plesch³¹. Por ejemplo, los trazos deshistorizantes, descontextualizados e idealistas aplicados al concepto de hibridismo musical, señala Farías, así como la utilización pueril del carácter híbrido y de las nociones de rizoma para la explicación de fenómenos culturales, han conducido a menudo a una despolitización nefasta del debate cultural³².

El concepto de hibridismo en el estudio de la cultura y la identidad supone la idea de rizoma, sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales o prominentes. La categorización rizomática o desjerarquizada niega un abordaje cultural basado en la posibilidad de una ontología social segura y fundamentada en una praxis social, sostiene Farías. Dicha categorización crea la ilusión de que cualquier fenómeno cultural se encuentra dislocado de su base material³³. Como si los espacios micropolíticos estuviesen desconectados de la totalidad contradictoria, el ambiente posmoderno se encierra en una existencia meramente individualizada, un cuarto oscuro e insalubre, carente de la luz del sol de la realidad, concluye enfáticamente Farías³⁴.

Tanto para la musicología como para la etnomusicología, el encuentro con las ciencias sociales ha sido fundamental para profundizar en los significados y procesos por medio de los cuales la música participa en la construcción de identidades de todo tipo; en la negociación de distinciones de clase, género o grupo; y en la construcción de espacios sociales e imaginarios colectivos. De este modo, los nuevos horizontes que anuncia la musicología latinoamericana surgen de su necesaria redefinición en un entorno cada vez más interdisciplinario. Esta redefinición le permitirá a la musicología no solo servirse de las humanidades y las ciencias sociales, sino que contribuir a ellas, develando aspectos profundos u ocultos de la cultura mediante el escrutinio de prácticas musicales históricamente situadas. Como afirma Miles, la contingencia social de la música ya no está seriamente cuestionada, sino que el debate se ha desplazado a la forma en que esta contingencia social puede ser interrogada³⁵.

Notas

- 1 Esta ponencia sirvió de base para el segundo capítulo del libro del autor *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado / Buenos Aires: Gourmet Musical (en prensa). Esta es la versión publicada en dicho libro.
- 2 Roberto Follari: "La interdisciplina revisitada", *Andamios. Revista de Investigación Social*. UNAM, 1/2 (2005), pp. 7-8.
- 3 Denise Najmanovich: "Interdisciplina. Artes y riesgos del arte dialógico", en www.pensamientocomplejo.com.ar (2005) [acceso 4/2012].

- 4 Osvaldo Marcón: “Interdisciplina”, *El Santafesino*, 19/11/2004. www.elsantafesino.com/ [acceso 4/2012].
- 5 Marcón: “Interdisciplina”, 19/11/2004.
- 6 Stephen Miles: “Critical Musicology and the Problem of Mediation”, *Notes*, 53/3 (1997), p. 722.
- 7 <http://oxforddictionaries.com/definition/extramusical> [acceso 6/2011].
- 8 <http://es.thefreedictionary.com/extraliterario> [acceso 6/2011].
- 9 www.merriam-webster.com [acceso 8/2012].
- 10 Ver capítulo “Meditaciones sobre un menuet”, en Lewis Rowell: *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. (Amhrest: The University of Massachussets Press, 1983).
- 11 Seminario Interdisciplina en la UC. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía de la P. Universidad Católica de Chile, 12/2012.
- 12 Ver traducción y estudio del artículo de Adler en Erica Mugglestone: “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885) An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”, *Yearbook for Traditional Music*, 13 (1981), pp. 1-21.
- 13 Seminario Interdisciplina en la UC, 14/12/2012.
- 14 Seminario Interdisciplina en la UC, 14/12/2012.
- 15 Melanie Plesch: “Topic Theory and Argentine Musical Nationalisms: Application, Challenges and Some Dilemas”, *Horizons*, Royal Musical Association Annual Conference, Universidad de Sussex, 2011.
- 16 Melanie Plesch, Leonora Saavedra, Egberto Bermúdez y Juan Pablo González.
- 17 Plesch: “Topic Theory”.
- 18 Leonora Saavedra: “Mestizaje, hybridity and the international politics of race”, *Horizons*, Royal Musical Association Annual Conference, Universidad de Sussex, 2011.
- 19 Egberto Bermúdez: “Remodelling Musicology again: a personal view from Latin America”, *Horizons*, Royal Musical Association Annual Conference, Universidad de Sussex, 2011.
- 20 Plesch: “Topic Theory”.
- 21 Alejandro L. Madrid: “Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N° 1 de Julián Carrillo”, *Resonancias*, 12 (2003), pp. 61-86.
- 22 Madrid: “Transculturación”, p. 65.
- 23 Madrid: “Transculturación”, p. 66.
- 24 Marcia Citron: *Gender and the Musical Canon* (Urbana: University of Illinois Press, 1993), p. 2.
- 25 Omar Corrado: “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6 (2004/2005).
- 26 Bernardo Farías: “La crítica dialéctica y el hibridismo musical en la actualidad”, *Resonancias*, 27 (2011), p. 44.

- 27 Silvia Citro y Adriana Cerletti: “Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales mocoví”, *Resonancias*, 19 (2006), pp. 37-56. Guillermo Wilde: “El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de interpretación desde la etnomusicología histórica”, *Resonancias*, 23 (2008), pp. 41-67.
- 28 Wilde: “El enigma sonoro, p. 62.
- 29 Citro y Cerletti: “Integración, creatividad”, p. 52.
- 30 Citro y Cerletti: “Integración, creatividad”, p. 52.
- 31 Plesch: “Topic Theory”.
- 32 Farías: “La crítica dialéctica”, p. 55.
- 33 Farías: “La crítica dialéctica”, p. 43.
- 34 Farías: “La crítica dialéctica”, p. 55.
- 35 Miles: “Critical Musicology”, p. 722.

Musicólogos sin fronteras: el estudio de la interrelación música/plástica y sus posibles aportes a la disciplina

Cintia Cristiá¹ (ISM, FHUC, UNL)

Introducción

Aprovechando el eje propuesto para este encuentro, intentaré en esta ponencia reflexionar acerca del área de estudio a la que me dedico desde hace doce años: la relación entre la música y las artes plásticas. Toda investigación, dice Hugo Mancuso², proviene de una duda real que perturba al investigador. Efectivamente, hasta no hace mucho me pregunté si lo que yo hacía era musicología o no. Cuando empecé a estudiar este tema estaba cursando la maestría en música, especialidad musicología, como parte de un grupo de investigación en la Universidad de París IV. Pero a pesar de este respaldo institucional algunos indicios, como los dos que mencionaré seguidamente, me hacían dudar de mi pertenencia disciplinar:

En febrero de 2000 me recibió en su oficina un conocido musicólogo, editor de *Music & Letters* y director del área de posgrado en música del King's College de la Universidad de Londres. Yo quería averiguar si era posible realizar allí mi doctorado, una vez terminada la maestría. Pero al comentarle cual era mi área de estudio, me miró, visiblemente confundido y preguntó: “¿y qué tiene que ver la música con las artes plásticas?”. Recién logré convencerlo de que existía cierta relación digna de ser estudiada cuando mencioné algunos escritos teóricos de Kandinsky y de Klee. Igual, terminó aconsejándome que si estaba satisfecha con mi directora en Francia siguiera estudiando allá.

Tres años después, al reunirse el jurado del Primer Concurso Latinoamericano de Musicología “Gourmet Musical”, conformado por tres prestigiosos musicólogos latinoamericanos, deciden otorgar una mención a mi ensayo sobre Xul Solar y la música, pero realizan la siguiente aclaración:

Aunque no pueda ser considerado un trabajo de musicología *strictu sensu*, el Jurado consideró que, no siendo tampoco es-

trictamente Historia del Arte, el/la autor/a merecía consideración igual a otros postulantes –si no, no podría presentarse en ningún concurso³.

Entonces, en consonancia con el *¿ser o no ser?* que nos convoca, me pregunto: ¿Qué es lo que define que una investigación sea musicológica? ¿Es el objeto de estudio, la perspectiva teórica o el contexto en el cual son presentados sus resultados? ¿Cuándo un estudio deja de ser musicólogo para convertirse en crítica de arte? La solución a este problema puede lograrse, como dicen los angloparlantes, *thinking outside the box* y resumirse en una palabra: interdisciplina.

La interdisciplinarietà y el acercamiento a la crítica parecen ser dos aspectos que se encuentran en vías de desarrollo en la musicología. En un artículo reciente⁴, Susan McClary adjudica la “supervivencia” de *Feminine Endings* a su sintonía con esas dos tendencias musicológicas. Y Alejandro Madrid en el discurso inaugural del último Premio y Coloquio Internacional de Musicología de la Casa de las Américas, advirtió: “Sólo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas”⁵. La ampliación del campo de estudio de la musicología parece ser reclamado por el surgimiento de nuevos géneros a partir de las nuevas tecnologías disponibles. Por un lado, instalaciones como *La Ascensión* (2005) de Jorge Macchi, que combina despliegue plástico-espacial, música (compuesta por Edgardo Rudnitzky) y performance (figura 1), ¿deben seguir siendo estudiadas y/o comentadas solamente por críticos de arte (visual)? ¿No competen también a los musicólogos? Por el otro, al abordar obras como *Antítesis* (1962) de Mauricio Kagel, para actor, sonidos electrónicos y de ambiente, es necesario tomar en cuenta elementos que superan la especificidad musical. Según observa Nicholas Cook, en las modalidades audiovisuales más actuales (cine, videoclips y otras) y aún en géneros tan tradicionales como la ópera y la canción es necesario aplicar un tipo de análisis musicológico que contemple lado a lado los medios artísticos que interactúan con la música, ya sean artes dramáticas, visuales o literarias⁶.



Figura 1. Imágen de *La Ascensión* (2005), instalación de Jorge Macchi con colaboración de Edgardo Rudnitzky

La importancia de virar la perspectiva musicológica hacia la crítica fue reclamada hace ya unas décadas por Joseph Kerman⁷. De hecho, uno podría preguntarse por qué el estudio de las artes plásticas y de la literatura se divide en crítica e historia y no existe una *arteología* o una *literaturología*. Desde sus comienzos, la musicología intentó afirmar su estatus científico alejándose de todo aquello que fuera “subjetivo” (por lo tanto, también de la crítica). Subraya Kerman que se tendió a fortalecer una actitud positivista, como evidencia la proliferación de métodos de análisis basados en la lógica, los cuales siempre apuntan a la especificidad, a la *música sola* (*music alone*, según Peter Kivy)⁸.

Más que ahondar en un debate de tipo epistemológico, esta ponencia se concentrará en desentrañar los posibles aportes del estudio de la interrelación de la música y las artes visuales a la musicología. En primer lugar resumiré las principales líneas investigativas en este campo y en segundo lugar, con la ayuda de algunos ejemplos, presentaré una tipología diseñada recientemente como herramienta analítica. Con dicha exposición espero mostrar que los aportes fundamentales incluyen el desarrollo de la interdisciplinariedad y el enfoque crítico.

Enfoques y líneas investigativas

El estudio de la relación entre la música y las artes plásticas, del cual el grupo de investigación dirigido por Michèle Barbe en la Universidad de París IV es un antecedente importante⁹, deriva de la iconografía musical. Es decir, se trata del estudio de imágenes plasmadas en soportes concretos (muros, vasijas, madera, piedra, pergamino, papel, etc.). En la figura 2 se observan, por ejemplo, dos músicos representados en un ventanal de la sala principal del Castillo de Chacaney (Francia). El estudio iconográfico permite extraer datos organológicos, tanto en lo que refiere a la historia de los instrumentos y a su simbolismo, información acerca de prácticas y usos musicales, de la historia de la ejecución musical y de la vida de los compositores¹⁰.

En un marco teórico sociológico o antropológico, las imágenes musicales y los cuadros con temática musical pueden también ser interpretados para conocer el rol de la música en una sociedad y, a partir de la representación del cuerpo, vinculados a



Figura 2. Fragmento de vitral; sala principal del Castillo de Chacaney (Francia)



Figura 3. Fernand Khnopff, *Ecoutant* Schumann (1883)

cuestiones ligadas con la sexualidad, el poder y la problemática del género, entre otras. Richard Leppert, exponente de esta corriente, ilustra la portada de su libro *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, con una reproducción del cuadro titulado *Ecoutant Schumann*, pintado por el simbolista Fernand Khnopff en 1883 (figura 3)¹¹.

Suponiendo una correspondencia entre las artes, la metodología comparativa considera las ideas en común y las estrategias de producción a las que apelan artistas, compositores y escritores¹². En esta época, en la que las fronteras entre las artes se entrelazan, como observó Adorno¹³ ya en los años '60, más que hablar de estudios comparados, sería mejor llamarlos estudios *combinados*, *integrados* o simplemente interdisciplinarios. Una de las maneras de acercarse a este fenómeno es poniendo el foco en los artistas, en el proceso creativo, en las operaciones que tienen lugar en su subjetividad. ¿Es posible caracterizar y, eventualmente, definir estas operaciones? En estos momentos, en el Instituto Mathildenhöhe de Darmstadt, una muestra interdisciplinaria titulada *A House Full of Music* aborda las conexiones internas entre música y artes plásticas a partir de doce estrategias: grabar, realizar un collage, estar en silencio, destruir, calcular, tirar los dados, sentir, pensar, crear, amoblar, repetir, jugar/ejecutar musicalmente/actuar (*record, collage, be silent, destroy, calculate, roll the dice, feel, think, believe, furnish, repeat, and play*). Estas estrategias, sostiene el curador Ralf Beil, contribuyen a formar la música y el arte (visual) desde el siglo XX a la actualidad¹⁴.

Seguidamente, expondré una teoría que he diseñado para definir los distintos tipos de relación entre música y plástica con el fin de utilizarla en mi propia investigación (de donde proceden la mayoría de los ejemplos que se mencionan).

Tipología M/C (migración o convergencia)

Combinando los datos acerca del proceso compositivo y de las estrategias puestas en práctica por los artistas con análisis de obras, en especial acerca de los materiales y sus configuraciones, observé que los tipos básicos de relación entre las artes involucradas eran dos: *migración* o *convergencia*¹⁵.

Con la expresión metafórica de *migración* me refiero al pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro. En segundo lugar, hablo de *convergencia* –término que surge de la traducción más frecuente de Adorno– cuando se observa la interacción de dos o más artes en una misma obra. Podría decirse que en la ópera convergen tradicionalmente la música, la literatura, las artes visuales y las artes dramáticas. Esta convergencia puede derivar también, en muchos casos gracias a las nuevas tecnologías, en nuevos géneros artísticos como la videodanza, el arte sonoro, la instalación o la performance.

Detengámonos en el fenómeno de migración, especialmente en la transformación músico-plástica o viceversa. ¿Cómo se transforma un dibujo en una melodía? ¿Qué tipo de operación se realiza para pasar de un material a otro? El pasaje de un medio al

otro, de un arte al otro, parece realizarse en cinco canales, que explicaré más abajo:

1. emocional,
2. material,
3. morfológico,
4. textural y
5. conceptual.

1. Canal emocional

Es un primer canal de intercambio, de tipo holístico. Escuchar una música determinada y pintar un cuadro “dejándose llevar” o intentando evocar el carácter de la pieza podría ser un ejemplo. Se trata de uno de los canales más transitados en las experiencias pedagógicas que apuntan a la sensibilización artística. En la figura 4, se observa un detalle del artista belga Daniel Seret pintando en tiempo real. Ubicado detrás del escenario durante un concierto, con sus materiales sobre una mesa, Seret desliza su pincel acompañando la escucha de una pieza musical que desconoce (sea jazz, música clásica u otro género musical). Al terminar la pieza, concluye también su obra¹⁶.



Figura 4. El artista belga Daniel Seret pintando en tiempo real mientras escucha una obra musical.

2. Canal material

Se basa en la correspondencia o asociación entre pares de elementos constitutivos y/o de parámetros análogos, ya sea establecida *a priori* o realizada espontáneamente, fundamentada o arbitraria.

Algunos pares de elementos que suelen asociarse son color y altura del sonido (por ej., los sonidos más agudos corresponden a colores más claros), color y timbre, o forma gráfica y tipo de sonoridad. En *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky apela a muchas de estas analogías para definir la *sonoridad* de los elementos plásticos¹⁷. Por ejemplo, explica que la resonancia de un punto depende de su color y su forma. Además, para él un punto corresponde a un sonido puntual, mientras que una línea equivale a un sonido prolongado en el tiempo.

Este tipo de pasaje podría utilizarse para imaginar y/o recrear la música que aparece representada plásticamente en ciertas obras de Xul Solar, como las *Sandanzas* (figura 5).

De hecho, el artista diseñó una lista de correspondencias en las que establece una relación entre los elementos de distintos sistemas simbólicos (figura 6) y sobre la base de la cual modificó el teclado tradicional del piano (figura 7).



Figura 5. Alejandro Xul Solar, *Sandanza* (1925),
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

3. Canal morfológico

Aquí se trata de imitar la macroforma –la estructura de una obra–, o bien la microforma –las configuraciones de los materiales– en un medio artístico diferente. En su *Concierto para piano* (2001), Luis Mucillo deriva algunos gestos y materiales del cuadro de Klee titulado *Hoffmanneske Geschichte* (1921). Allí se verifica una migración a través de distintos canales. Un claro ejemplo de pasaje a través del canal morfológico es el arabesco del cuadro de Klee, que asciende en diagonal desde la figura ubicada abajo a la izquierda y se transforma en un encadenamiento ascendente de grupetti, en una melodía “enrulada” en el piano (ej. musical 1). Esto implica dos correspondencias tácitas: la de una línea gráfica con una línea melódica y la de los ejes horizontal/vertical con los ejes que rigen la partitura.

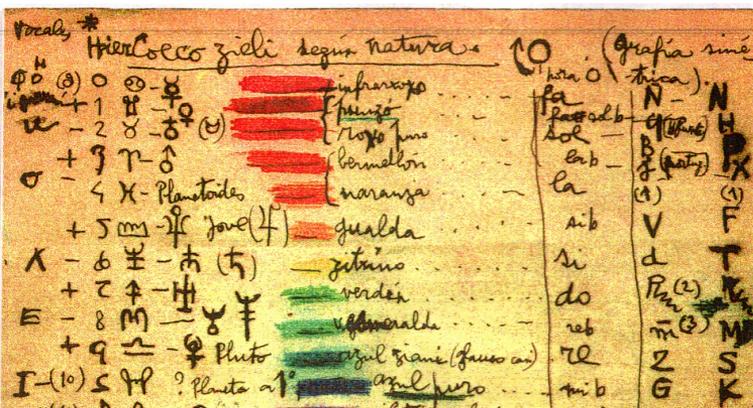
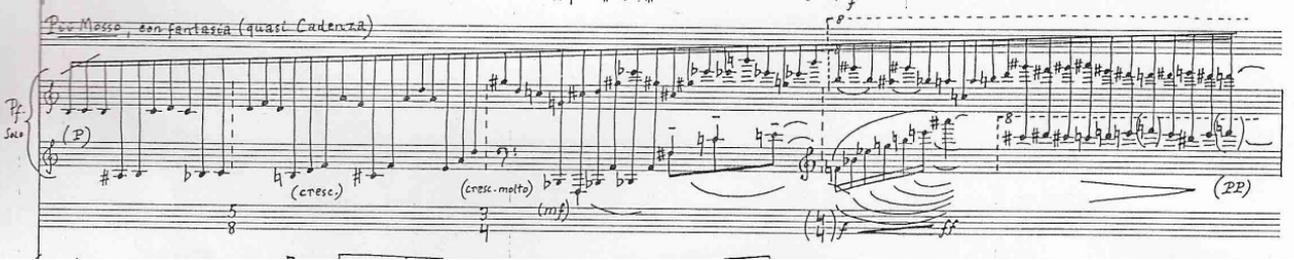


Figura 6. Fragmento de la lista de correspondencias de Alejandro Xul Solar, Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.



Figura 7. Piano con teclado modificado por Xul Solar, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar



Ejemplo Musical 1. Arabesco. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 171-174

I	II	III	IV	V	VI	VII
Animato, fantástico	Giocoso, "alla Forlana" Minuet	Meno mosso [orquesta]	Adagio	Cadenza del piano	Giga Violento	Quasi tempo del inizio
A	B	C	D	(C)	(B)	(A)

Figura 8. Forma especular del *Concierto para piano* de Luis Mucillo

La migración a través del canal morfológico alcanza también la macroforma, puesto que se verifica una simetría axial entre las partes del piano con respecto a la sección central que tiene relación con cierta simetría presente en la composición pictórica (fig. 8)¹⁸.

4. Canal textural

Relacionado con el anterior, este canal se refiere específicamente a la relación interna o *sincrónica* de los materiales entre sí. En la pieza *Bruma* (compuesta en 2003 y revisada en 2007) de Jorge Horst, este es uno de los principales canales de migración pues, pensando en la obra de Turner en general, Horst se propuso "crear una analogía sonora"^{19 20}. Para decirlo de manera un tanto simplista, la atmósfera difuminada de Turner se convierte en una textura musical atomizada, fragmentada, hecha por sonidos complejos o por sonidos breves de ataques descoordinados, entre los cuales aparece y desaparece una configuración melódica más o menos precisa (ej. musical 2).



Ejemplo Musical 2. Fragmento de *Bruma* (2003 – rev. 2007) de Jorge Horst.

El óleo titulado *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (figura 9) ejemplifica las características mencionadas por el compositor.

5. Canal conceptual

Finalmente, el pasaje de un campo al otro puede realizarse por medio de una idea o un concepto. En la instalación *Still Song*, de Jorge Macchi, se produce una migración desde la música a la plástica que transita principalmente el canal conceptual.



Figura 9. Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, exhibida en 1842, Londres, Tate Britain.

Still Song puede traducirse como *Canción quieta, fija o inmóvil* pero llama la atención la similitud, por un lado con *still life*, término que designa el género de *naturaleza muerta* en inglés, y, por el otro, con *still image*, instantánea, imagen que muestra un instante de algo que está en movimiento. Si la canción es algo vivo, dinámico, ¿cómo representar un instante de su devenir? Macchi elige el ámbito de una discoteca, lo cual implica también baile, cuerpos y encuentro social, y representa los rastros materiales de aquella canción. La bola espejada y las luces ubicadas en las uniones entre las paredes y el techo se asemejan a una escenografía. El efecto dramático se acentúa por la presencia de numerosas perforaciones irregulares ubicadas a modo de recordatorio de los haces de luz reflejados por los espejos hacia los cinco lados de esta caja abierta. En esta canción inmóvil, instantánea de una vivencia, en esta representación de un cuerpo inerte (ausente) sólo podemos ver las marcas dejadas por la luz, horadando el espacio del modo en que antes lo hacían los sonidos.

Cabe aclarar que en una obra se pueden utilizar varios canales a la vez. Tanto Horst como Mucillo, por ejemplo, también transitan el canal conceptual para arribar a sus composiciones. Mientras Horst toma como concepto de base la indefinición y lo fragmentado, Mucillo se centra en la especial relación que establece Klee entre lo abstracto y lo figurativo para elaborar el lenguaje musical de su *Concierto*. Del mismo modo, en *Coral Bach* (figura 10) confluyen cuatro canales de migración: el canal textual (el fondo del cuadro se construye por estratificación de planos e imitación motívica), el canal conceptual (el pensamiento religioso actúa de nexos entre la música y la letra de un coral de Bach y la restricción cromática), el canal material (las figuras que surcan el cuadro podrían ser representaciones de las distintas voces del coral) y el canal emocional, pues es posible que *Coral Bach* sea un ejemplo de un tipo de técnicas pictóricas desarrolladas por Xul Solar con la intención de llevar “al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el que escucha una ‘suite’ chopiniana, un preludio wagneriano o una estrofa cantada por Beniamino Gigli”²¹. Si fuera así, podríamos de-

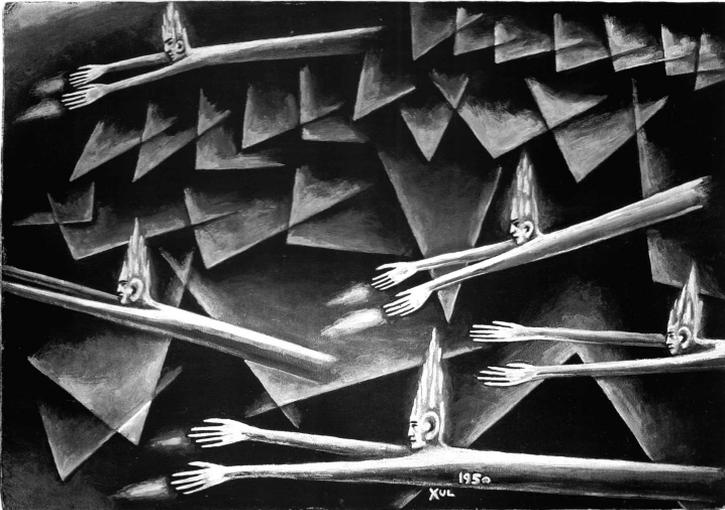


Figura 10. Alejandro Xul Solar, *Coral Bach*, 1950, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

cir que esta acuarela de Xul Solar aparecen todos los canales definidos con excepción del morfológico.

Conclusión

Concluyendo, ¿qué es lo que este tipo de estudios puede aportar a la musicología?

En primer lugar, creemos que abre un espacio interdisciplinario

de gran riqueza. En efecto, al estudiar representaciones musicales que exceden lo específicamente sonoro es posible contemplar cuestiones musicales desde otra perspectiva. Situándonos *más allá de los contextos privilegiados*, como los llama Kevin Korsyn²², es posible observar lo musical a partir de su reflejo en otras artes (la música a través del espejo de la pintura, la escultura, la literatura, etc.) y avanzar en el estudio de la dinámica de interacción de lo musical y las otras artes, desarrollando herramientas teórico-analíticas específicas para ese tipo de objetos. Si bien frecuentemente aislamos la música de una obra que emplea otros medios artísticos para estudiarla desde su especificidad, corremos el riesgo de descontextualizarla: una obra que combina medios artísticos es generalmente concebida como un todo.

En segundo lugar, este tipo de estudio introduce de manera casi obligatoria la crítica. Aquí no existen certezas, puesto que toda nuestra elaboración es conjetural. Nos limitamos a proponer lecturas de obras y a reflexionar acerca del proceso creativo, claro que no de manera absolutamente libre sino estableciendo cierta fundamentación teórica y empírica.

En el artículo mencionado al inicio, Susan McClary pone énfasis en la importancia de que la musicología sea leída interdisciplinariamente, que aporte a otras áreas (historia, filosofía, antropología, sociología y teoría literaria) y no solamente tome elementos de ellas. Creemos, en tercer lugar, que este enfoque permite e invita a una lectura extra-disciplinaria. Puede ser un aporte desde la musicología, por ejemplo, a la crítica de arte. Claro, si convenimos en que esto es musicología.

En suma, mientras las fronteras entre las artes se entrelazan, quizás sea un buen momento para que la musicología se aventure con mayor decisión más allá de sus fronteras disciplinares.

Notas

1 Esta ponencia ha sido financiada con un subsidio otorgado por la Universidad Nacional del Litoral y se enmarca en el proyecto “De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI” (CAI+D 2009, PE 365).

- 2 Hugo R. Mancuso: *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología* (Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós Educador, 2004), p. 16.
- 3 Dictamen del Primer Concurso Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 20 de mayo de 2003). Puede ser consultado en línea: <http://gourmetmusical.wordpress.com/14/premio/>
- 4 Susan McClary: “Feminine Endings at Twenty”, *TRANS-Revista Transcultural de Música /Transcultural Music Review*, 15 (2011) [Fecha de consulta: 15/02/2012].
- 5 Alejandro D. Madrid: “Sólo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas”, *La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas*, [Consulta: 12/04/2012] URL: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6776>.
- 6 Nicholas Cook: *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2004).
- 7 Joseph Kerman: *Contemplating Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).
- 8 Peter Kivy: *Music, Language, and Cognition. And Other Essays on the Esthetics of Music* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2007). Ver especialmente el ensayo “In Defense of Musical Representation: Music, Representation and the Hybrid Arts”, p. 199-213.
- 9 Gérard Denizeau, Danièle Pistone (eds.), *La musique au temps des arts. Hommage à Michèle Barbe* (París: PUPS, 2010).
- 10 Véase Howard Mayer Brown: “Iconography of Music”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 1980), vol. 9, pp. 11-18, para una bibliografía general sobre el tema. Sobre el simbolismo de los instrumentos ver, entre otros, Albert Pomme de Mirimonde: *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique dans les arts plastiques* (Paris: A. et J. Picard, 1975 y 1977) y Véronique Wardaga: “Gustave Moreau: les mille et une lyres”, en Michèle Barbe (ed.), *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral*, novembre 2000–mai 2001, serie “Musique et arts plastiques” (París: Publications de l'Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2002), vol. 4, pp. 15-25.
- 11 Richard Leppert: *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993).
- 12 Dos ejemplos clásicos: Étienne Souriau: *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965) y Edward Lockspeiser: *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg* (London: Cassell, 1973).
- 13 Theodor W. Adorno: “El arte y las artes”, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz* (Madrid: Akal, 2008). Obra completa, vol. 10/1, pp. 379-396.
- 14 Ver el magnífico catálogo de la exposición: Ralf Beil (ed.), *A House Full of Music. Strategies in Music and Art* (Darmstadt, Hatje Cantz Verlag, 2012).
- 15 Para un desarrollo de esta teoría, ver Cintia Cristiá: “Sobre la interrelación de la música y la plástica”.
- 16 Para una aproximación a la metodología de Seret, ver François Nicolas: “Quand la peinture

écoute la musique... à sa manière. À propos des peintures d'œuvres musicales de Daniel Secret”, en Michèle Barbe (ed.), *Musique et arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre* (París: L'Harmattan, 2011), pp. 207-224. La imagen proviene de un video <http://www.youtube.com/watch?v=X8K3oN1avtA>

- 17 Wassily Kandinsky: *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (París: Gallimard, 1991).
- 18 Este tema se encuentra ampliado en Cristiá: “Sobre la interrelación de la música y la plástica” y expuesto en forma más detallada en Cintia Cristiá: “Pintura y literatura en el Concierto para piano Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas de Luis Mucillo”, *Revista Argentina de Musicología* 10 (2010), pp. 111-136.
- 19 Jorge Horst: Comunicación personal (Rosario, 2010)
- 20 Esta pieza fue comentada con mayor precisión en una ponencia leída en la XIX Conferencia de la AAM y XIV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” titulada “Bruma de Jorge Horst: resistencia política e intercambios música-plástica”.
- 21 Xul Solar citado en Gregory Sheerwood: “Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la ‘panlingua’”, *Mundo Argentino*, 1 de agosto de 1951, p. 14.
- 22 Kevin Korsyn: “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue”, en Nicholas Cook, Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2001), pp. 55-72.

Tango y disco en los comienzos de la globalización: la voz "extraña y familiar" de Gardel para el sello francés *Odéon*¹

Marina Cañardo (UBA-EHESS)

El tango en Francia a principios del S XX

La recepción del tango en Francia a comienzos del S XX ha sido objeto de muchos trabajos². Pueden encontrarse en ellos distintas versiones sobre su ingreso en territorio francés, pero todos coinciden en que el tango empezaba a hacerse escuchar por esas tierras apenas comenzado el siglo. En 1913, el tango ya era moneda corriente en la capital francesa suscitando un número creciente de adeptos además de alegatos a favor y en contra. A pesar de estos últimos, se multiplicaron por entonces los eventos que incluían al tango en distintas ocasiones: “te-tango”, “cena-tango” y hasta el “banquete-tango” con fines de beneficencia (*Guide général de lectures*, 01/1914: 70). También existía un “corsé-tango” (*Guide général de lectures*, 01/1914: 70) y un tono anaranjado que se puso de moda llamado “color tango”. Desde 1914, la capital del “*thé tango*” y del “*Couleur Tango*” vio eclipsada su función de “faro de tendencias” por las desgracias que provocó la Gran Guerra.

Terminado el conflicto bélico, París retomó lentamente su ritmo y el tango estuvo nuevamente presente como música en vivo o grabada. Para la segunda moda del tango en Francia, la presentación de músicos venidos de la Argentina se hizo más frecuente. Si antes de la Primera Guerra habían pasado por allí Alfredo Villoldo, Flora y Alfredo Gobbi, Celestino Ferrer y Eduardo Arolas, la vuelta del tango luego del enfrentamiento bélico generó una circulación mayor de artistas, algunos de gira y otros que se instalaron de manera permanente en Europa. Entre estos últimos se contaban Manuel Pizarro, Eduardo Bianco, “El Tano” Genaro Espósito, Juan Bautista Deambrogio “Bachicha”, Víctor Lomuto, por sólo mencionar los más destacados. Los mismos solían presentarse en orquestas que completaban con otros músicos franceses, italianos o españoles. Entre los artistas que pasaron por París en sus giras internacionales sobresalieron la Orquesta de Canaro y Carlos Gardel, que debutaron con buena repercusión en 1925 y 1928 respectivamente.

En el período denominado *années folles* (1920-1929), proliferaron en París y otras ciudades europeas una enorme cantidad de lugares para el entretenimiento que abarcaban desde los *Music Hall* y las revistas musicales hasta los cabarets y los *dancing*. En todos ellos, se escuchaba y danzaba en la escena o en la pista músicas "exóticas" como el jazz, el maxixe brasileño o el "tango argentino". Entre los intérpretes de este último género, se imponía progresivamente la moda de presentarse con trajes "típicos". Así podía verse por ejemplo a los integrantes de las orquestas "típicas" caracterizados como gauchos y chinas con sus bombachas, cinturones y botas o vestidos cada uno con su pañuelo blanco rodeando el cuello. De esa manera se vistió la Orquesta de Canaro en sus giras europeas³ y la mayoría de las orquestas dirigidas por argentinos que se presentaban regularmente en París desde 1920⁴.

La serie de tres fotos que se reproduce en este trabajo muestra a la Orquesta dirigida por Bianco-Bachicha y Bianco luego (imagen 1 a 3). En todos los casos, se trata de fotografías promocionales en las que los músicos posan a cámara con sus instrumentos y sus vestimentas "típicas". Entre los instrumentos se ven además de los esperables para una orquesta de tango de la época (piano, contrabajo, violines y bandoneones) otros menos frecuentes como las guitarras o la batería. Hay además algunos que posan sin ningún instrumento y que podrían ser cantantes. El número de los integrantes de los ensambles retratados varía y llega a un máximo de veintitrés (¡seis de ellos guitarristas!) en la imagen 2. En cada caso, un cartel en la parte superior anuncia el nombre que se busca promocionar: "Bianco-Bachicha y su célebre orquesta argentina" (Imagen 1), "Bianco-Bachicha. Orchestre typique humoristique argentine" (Imagen 2) y "Edouard Bianco" (Imagen 3.a.).

El lugar en que se tomó cada foto es distinto en cada una de las imágenes. Si la imagen 1 parece corresponder a un estudio fotográfico con el característico telón de fondo pintado como un paisaje, las otras dos imágenes (2 y 3) muestran espacios escénicos que podrían ser los habituales para la presentación de estos ensambles. La imagen 2 parece ser de un *dancing* por la decoración y por el piso que se observa en



Imagen 1. Foto de "Bianco-Bachicha y su célebre orquesta argentina" (gentileza de Helio Torres)



Imagen 2. Foto de “Bianco-Bachicha. Orchestre typique humoristique argentine” (gentileza de Helio Torres)

primer plano. La dirección escrita sobre la fotografía que alcanza a leerse en el ángulo inferior izquierdo (“13 rue Forest Paris”) corresponde a un lugar en el barrio de Montmartre. En ese mismo barrio, famoso por su bohemia y su intensa vida nocturna, había varios lugares donde se tocaba tango durante la década de 1920. Entre ellos se destacaba “El garrón” dirigido por el músico argentino Pizarro⁵ y ubicado a escasos 500 metros de la dirección que figura en la foto de la imagen 2. De la decoración del lugar se destaca además de las columnas y las paredes pintadas como exuberantes selvas tropicales, una palmera en la que hay un mono colgado del que pende el cartel en forma de lira que dice: “Bianco-Bachicha. Orchestre typique humoristique argentine”. La escenografía y el texto con que se anuncia a la orquesta dan una idea del tipo de show que se ofrecería. La imagen 3.a podría corresponder a un teatro. Se aprecia en la fotografía a los músicos montados sobre un escenario en alto y algo que parece ser el foso de un apuntador delante del mismo. Unas grandes letras blancas en la parte superior anuncian a “Edouard Bianco” (nótese la ortografía francesa del nombre Eduardo). Otro cartel más pequeño montado en un caballete a la izquierda de la orquesta resulta también de interés (imagen 3.b). Se promueve allí el tango “Plegaria” de E.Bianco “enregistré sur disques Odéon”. La otra actividad de estas orquestas además de las



Imagen 3a. Foto de “Edouard Bianco” y su orquesta (gentileza de Helio Torres)



Imagen 3b. Detalle de foto de “Edouard Bianco” y su orquesta (gentileza de Helio Torres)

presentación en cabarets, *dancing* y teatros era la de grabar discos de lo que se consideraba “tangos auténticos”.

El tango en los discos franceses Odéon

La otra novedad de esta segunda oleada del tango en Europa fue que coincidió con el enorme desarrollo de la industria discográfica en el mundo. En Buenos Aires, se instalaron por esa época las primeras fábricas de discos *Odeon* (1919) y *Victor* (1921). La marca *Odeon* fue registrada en 1903 por la *International Talking Machine Co* de Berlín. Por la preponderancia de capitales franceses en la consolidación de esa empresa, el nombre homenajeaba al teatro *Odéon* de París⁶. Su logo consistía en un templete clásico en alusión al odeón de la Antigüedad griega y luego romana en que se representaba música (imagen 4).



Imagen 4. Logo ODEON ca.1925

Desde 1911, la explotación de la marca *Odeon* pasó al *Carl Lindström AG*, conglomerado de empresas alemanas que competía con la norteamericana *Victor* por el control del mercado discográfico mundial. El grupo reunía entre otros a los sellos *Beka Records*, *Parlophone*, *Jumbo* y *Fonotipia*. Contaba con filiales en casi todos los continentes y una estrategia expansionista basada en alianzas estratégicas con empresarios locales⁷. En 1919, Max Glücksmann (imagen 5), comerciante austro-húngaro radicado en la Argentina, se asoció con la empresa alemana para instalar la primera fábrica de discos en el país. Glücksmann fue el representante de la marca que rebautizó como "Odeon Nacional". El intercambio en ambas direcciones le permitía comercializar discos grabados en Europa y a las filiales del Viejo Continente vender los tangos registrados en Buenos Aires por Carlos Gardel, Francisco Canaro y Sofía Bozán entre otros.

En 1926, la *Carl Lindström AG* fue comprada por la empresa inglesa *Columbia Graphophone Company* pero mantuvo una notable autonomía de funcionamiento hasta 1931, cuando ésta se fusionó con la *Gramophone Company* y formaron la *Electric and Musical Industries Ltd* (EMI).



Imagen 5. Retrato de Max Glücksmann (gentileza de Andrés Glücksmann)

Un estudio de los discos a la venta durante la década de 1920 por Odéon - según la ortografía francesa- permitirá entender qué tipo de tangos se ofrecían, qué artistas los habían grabado y con qué argumentos se promovía a los representantes del “tango auténtico”. El cuadro 1 demuestra cómo el sello Odéon de Francia se valió de ese intercambio internacional para modificar progresivamente durante la década 1920 los artistas que interpretaban tangos.

Si al comienzo de los años 20 los artistas eran exclusivamente franceses o extranjeros activos en la escena de ese país (el caso de la española Raquel Meller), la tendencia hacia el final de la década era la de ofrecer algo más parecido a lo que se consideraba el tango “auténtico”, es decir aquel in-

Artistas y lugar de grabación / Sello	Comienzos década 1920	Finales década 1920
Argentinos grabados en Buenos Aires	-----	Orquesta: Canaro. Cantantes: Carlos Gardel, Sofía Bozán (Catálogos <i>Odéon</i> de 1929 y 1930)
Argentinos grabados en París	-----	Orquestas: Eduardo Bianco, Bachicha. Cantantes: Carlos Américo, Pettorossi-Bianco (Catálogos <i>Odéon</i> de 1929 y 1930)
No argentinos grabados en Europa	Orquestas: Grand Orchestra Symphonique du Royal Palace, Garde Républicaine, Orchestre « Bosc », Orchestre «Odéon », Orch.Gypsy de Vienne Orchestre Sandor. Cantantes: Berard, Georgel, Resca los tres de "l'Eldorado"; Raquel Meller acompañados por orquesta (Catálogo <i>Odéon</i> de 1923-1924)	Orquestas: Dajos Bela y su orquesta vienesa, Marius Brun et son Orchestre de fantaisie, Orch Ferruzzi de Milan. Cantantes: Leardy et Verly (con piano), Richard Tauber (con orquesta), Yvonne Guillet des Folies-Bergères (con orquesta), Léon Raiter (con orquesta). Otros: Guido Gialdini (silbador), Emile Vacher (Acordeón con banjo y piano), Borrah Minevitch et ses Vagabonds – Les Virtuoses de l'Harmonica (Catálogos <i>Odéon</i> de 1929 y 1930)

Cuadro 1. Intérpretes y lugar de grabación de los tangos comercializados por *Odéon* durante la década de 1920

terpretado por argentinos ya sea grabado en París o en la “lejana Buenos Aires”.

El abanico de “tangos porteños” y “tangos nómades”⁸ incluidos por *Odéon* en Francia era posible gracias al funcionamiento internacional de la empresa. La diversidad de grabaciones a las que la filial francesa podía acceder merced a los acuerdos comerciales con el grupo *Lindström* eran aprovechadas para acercar al público galo los tangos grabados en otros países junto con los producidos localmente. A las piezas grabadas en Buenos Aires por la filial de Max Glücksmann solían sumarse las efectuadas en Francia e Italia. En los catálogos, bajo la categoría (¿marca de autenticidad?) de “Orchestres Argentins” se encontraba la Orquesta Típica Canaro y otras que incluían músicos argentinos radicados en París como Bianco, Bachicha o Pizarro junto a colegas europeos. Por su parte, los tangos cantados por Gardel o Bozán en la Argentina coexistían con otros surgidos de la escena teatral parisina. El panorama se completaba con versiones instrumentales de tangos de opereta o incluso tangos italianos venidos de Milán.

A pesar del “multitanguismo” de *Odéon*, el elogio a la autenticidad en la interpretación de los tangos estaba reservado para los artistas argentinos y resultaba un argumento recurrente así como una estrategia de diferenciación respecto de sus competidores. Para conocer las explicaciones con que se anunciaban a los artistas originales de la Argentina, se seleccionaron algunos textos e imágenes sobre la Orquesta

DANSES



Photo Max Glücksmann

CANARO
et son
Orchestre Argentin
✦

C'est le véritable orchestre de Buenos-Aires, qui accroche son rythme implacable aux crêtes de la Cordillère des Andes. Il ne transige pas, il n'accepte dans ses interprétations aucune intrusion délibérément « jazz » ou langoureusement viennoise. Il est lui-même, et la pureté inouïe qu'il a pu ainsi obtenir ne nous en émeut que davantage. Comme ils sont évocateurs, ces rythmes ! comme elles sont nostalgiques, ces sonorités passionnées

		Diamètre	Etiquette
162266	Favorita (Tango) (A. Santoro)	25	Bleue
—	Palota Campesina (Tango) (P. Donato)	—	—
162247	Cuando Era la milonga (Tango) (Filiberto)	25	Bleue
—	Copito, vos son mi hermano (Tango) (R. Domenech)	—	—

Imagen 6. Répertoire Général- *Odéon* 1930: 123

Típica de Francisco Canaro y el cantante Carlos Gardel extraídos de catálogos franceses *Odéon*.

En un catálogo de 1930, se promovía en la sección “Danzas” los discos de “Canaro y su orquesta argentina” con una foto de Francisco Canaro (Imagen 6). La autoría de esa imagen estaba adjudicada a Max Glucksmann (sic), lo cual evidencia el origen argentino de la fotografía como de las matrices para producir esos discos que se vendían en Francia.

En el texto de presentación, se hacía una comparación entre el “puro” estilo de esta “verdadera orquesta de Buenos Aires” y el de las orquestas de jazz o vienasas que en ocasiones interpretaban tangos. Se destacaba no sólo la nostalgia y pasión asociadas a esas interpretaciones sino también su capacidad de evocar paisajes lejanos y exóticos.

Esta es la auténtica orquesta de Buenos Aires que ciñe su implacable ritmo en las cimas de la Cordillera de los Andes. Ella no transige, no acepta en sus interpretaciones ninguna interferencia deliberadamente “jazzística” o lánguidamente vienesa. Ella es ella misma y la pureza inaudita que pudo conseguir nos lleva más allá. Cuán evocadores resultan estos ritmos! Cuán nostálgicas, estas sonoridades apasionadas (*Répertoire Général-Odéon 1930*: 123)

En ciertos casos, los textos apelaban a la escucha acusmática como vía ideal para conocer el “verdadero rostro” argentino. Se describían en ese sentido los discos de Canaro como el “espejo oscuro de ebonita” que era mejor para acceder a la esencia argentina que los artificios de la escena parisina con “el maquillaje, el decorado y el truco luminoso de los proyectores”. Se exaltaba así la posibilidad de sucumbir al “sortilegio argentino” gracias a la colección de discos ofrecidos y se invitaba a escucharlos con los ojos cerrados para emprender “el más maravilloso de los viajes” (*Supplément magazine mai 1930 Odéon*: sn). En esa ocasión, el texto iba acompañado de una foto de Canaro vestido de gaucho que acentuaba la presentación del “exótico” músico.

Era frecuente que los elogios a la autenticidad de Canaro y otras “orquestas argentinas” se reforzaran con imágenes de los músicos caracterizados como gauchos. De esa forma, la puesta en escena “exótica” propia de los cabarets y los teatros (ver imágenes 1 a 3) era reproducida en las imágenes de los catálogos. En ciertas ocasiones se trataba de fotografías, otras de fotomontajes y otras de dibujos que estilizaban la figura del “músico gaucho” como el diseño futurista que anunciaba las “orquestas argentinas” en un catálogo de 1929 fusionando a los guitarristas del tango, caracterizados como gauchos con bombachas y pañuelo al cuello, con los discos (Imagen 7).

Las menciones a Gardel eran frecuentes en los catálogos de *Odéon* por lo que es difícil la selección de textos a comentar. He aquí dos pasajes que refieren a las cualidades artísticas del cantor y a los supuestos paisajes originarios que rememoraba. En el catálogo de 1930, se reivindicaba al disco *Odéon* el “honor de revelar al magnífico



Imagen 7. Catálogo *Odéon* Francia – 12/1929, 25

cantor argentino” antes de su exitoso debut en París. Se describía además la voz de Gardel como “extraña y familiar” entre otros adjetivos que denotaban fascinación por aquello que, sin entenderse del todo, resulta terriblemente atractivo. Una vez más se exaltaba la capacidad de los tangos para generar pasión y nostalgia así como para evocar paisajes exóticos con una nueva y errónea alusión a la Cordillera de los Andes.

Cuando Carlos Gardel experimentó en París el formidable y duradero éxito que merece evidentemente su gran arte conmovedor, un disco de *Odéon* ya había tenido el honor de revelar el magnífico cantante argentino a aquellos que anhelan los paisajes y los rostros inquietantes de la Cordillera de los Andes. Desde entonces, ¿a quién no subyugan algunos de estos tangos que estremecen de manera inolvidable [con] una intensa nostalgia? ¿Quién no se ha estremecido al escuchar, sobre el susurro de las alas de las guitarras, elevarse esta voz patética, que, entre la palabra hablada y la cantada, incansablemente tierna y terminante, contiene, extraña y familiar, arrogante y dolorosa, tanta humanidad apasionada? (*Répertoire Général- Odéon 1930*: 60)

Odéon se responsabilizaba en otro catálogo (Imagen 8) del “descubrimiento” de Gardel, que en asociación con la “aventura” a la que eran compelidos los oyentes no dejaba de tener resonancias románticas, tal vez postcoloniales. Los paisajes invocados daban cuenta nuevamente de la necesidad de localizar esta música venida de un “lejano lugar” indefinido. Aunque tanto la Cordillera de los Andes mencionada anteriormente como la ciudad de Río de Janeiro estuvieran lejos del Río de la Plata donde el tango tuvo su origen.

Carlos Gardel y la Argentina

Odéon cuenta con el honor de haber “descubierto” a Carlos Gardel. En efecto, antes de que el emotivo cantante argentino viniera a París para conocer un largo y animado triunfo nosotros habíamos “lanzado” un tango típico, que se convertiría en famoso: Por Donde Andarra (sic). Nos sentimos seducidos al extremo por esta magnífica voz cultivada, y que sin embargo parece ser [la voz] de un transeúnte acodado durante unos minutos en el mostrador de un bar de Buenos Aires o Río de Janeiro [...]

Carlos Gardel nos dejó. ¿Dónde está él, ese viajero apasionado? Aquí está, para usted, en su privacidad. Aquí, su voz poderosa y tierna, aquí las palabras sencillas y misteriosas, se trata de Car-



Carlos Gardel
Ph. Manuel Frères

Odéon revendique l'honneur d'avoir « découvert » Carlos Gardel. En effet, avant que l'inouï chanteur argentin ne vienne à Paris pour y connaître un long et vibrant triomphe, nous avions « sorti » un long caractère, qui devait devenir célèbre. *Por donde andarra*. Nous avions été séduits à l'extrême par cette voix musquée, cultivée, et qui pourtant semblait être celle d'un passant accoudé pour quelques minutes au comptoir d'un bar de Buenos-Ayres ou de Rio-de-Janeiro; cette voix qui paraissait suivre le rythme in-pensable du tango et qui n'en était cependant point l'ectave; cette voix qui résonnait, dans un frémissement poignant, l'oscillation du chant et l'intense émotion plus directe du parlé.

Puis Carlos Gardel parut à Paris, au théâtre Fémina, à Florida, à l'Empire; il connut un succès inouï. Et, chaque mois, ses disques admirables vous apportaient le témoignage d'un talent constamment égal à lui-même, d'une passion à la fois frénétique et puissante, d'une nostalgie noble et lumineuse.

Avez-vous vu Carlos Gardel, soit seul et appuyé à sa guitare selon la belle attitude de Paul Collin, soit au milieu des guitaristes qui ponctuent le rythme de l'habanera et font frissonner un accompagnement ébervant et doux? La belle tête aux traits modelés de Carlos Gardel est tournée vers le lointain; ses yeux fixes sont pleins de sauge. Et il chante. Peut-on dire seulement qu'il chante? Sans un geste, il dit, intensément. On devine que, dans son rêve, ses pieds rythment le tango; on devine que son bras doux et fort entraîne une forme fragile; on devine que ses yeux se tiennent à d'autres yeux, que sa bouche est proche d'une autre. Et sa chanse sans vains cris mais sans vaine pudeur, dit la douleur de ceux qui cherchent, le désespoir, puis la mélancolie, puis le fatalisme de ceux qui sont parés, de ceux qui cherchent l'Adventure, de ceux qui sont hantés du désir décevant et nerveux de l'América.

Carlos Gardel nous a quittés. Oh est-il, ce voyageur éperdu? Le voici, pour vous, dans votre intimité. Voici sa voix puissante et tendre, voici les mots simples et mystérieux, voici Carlos Gardel, et voici, par delà les mers, l'Amérique latine, spontanée et retenue, sensuelle et pure, l'Argentine.



Carlos Gardel

Le Célèbre chanteur Argentin
Accompagné par les Guitarristes: Aguilar, Ricardo et Barbieri
188.035 } To Fuiste ? Ja ! Ja ! C. H. Matos-Rodriguez-Reyes
25 % Rouge } Sevilla E. Delfino - M. Romero
188.036 } Aquel Tapado de Armino. E. Delfino - M. Romero
25 % Rouge } Cachadora Laguna-Lomito

LE CHANT ESPAGNOL

La Goyita

et l'Orchestre Demon's Jazz

165.810 } La Rambla Demon - F. Madrid - Perernau
25 % Blue } La Xava de Sans Demon - F. Madrid - Perernau

LE CHANT AMÉRICAIN

Seger Ellis

Accompagnement d'Orchestre

165.811 } Orange Blossom Time Goodwin-Edwards
(du film Hollywood Revue of 1929).
25 % Blue } Nobody but You Goodwin-Edwards
(du film Hollywood Revue of 1929).

Emmett Miller

vocal accom: by His Georgia Crackers

165.812 } I Ain't gonna give Nobody
25 % Blue } none o' this Jelly Roll Williams-Williams
Right or Wrong Gillespie Sizemore

Imagen 8. Catálogo Odéon Francia - 12/1929, 14-15

los Gardel, y se trata de la Argentina, a través de los mares, de América Latina, espontánea y discreta, sensual y pura...
(Supplément magazine décembre 1929: 16)

El elogio de la voz de Gardel escuchada en la intimidad del hogar gracias a los discos *Odéon* era también la ocasión de expresar la admiración por América Latina y la Argentina “espontánea y moderada, sensual y pura” (*Supplément magazine décembre 1929: 16*). Los argumentos para ofrecer los discos de tango involucraban así supuestos sobre el erotismo del género y apelaban al atractivo de lo exótico. Los tangos grabados por artistas venidos de la Argentina servían para invocar la autenticidad de esas músicas y reivindicar su descubrimiento a través de los discos *Odéon* en una escucha supuestamente directa, fiel al original y sin las mediaciones de la *mise en scène* del *music hall*.

Adiós Muchachos y Adieu Paris: tangos globalizados al ritmo del disco

Para ilustrar con un ejemplo el modo en que ciertos tangos podían ser reapropiados y reinterpretados en distintos contextos, se analizará el caso de *Adiós muchachos*. Se trata de un tango compuesto en 1927 con letra de César Felipe Veldani y música de Julio César Sanders que logró una amplísima difusión internacional. Los cuadros 2 y 3 demuestran la internacionalización temprana de ese tango a través de los discos. Esos cuadros no pretenden incluir todas las versiones registradas en el mundo sino sencillamente ilustrar la variedad de grabaciones que inspiró en los dos años posteriores a su creación.

El tango *Adiós muchachos* circuló en discos por muchos países del mundo apenas dos años después de ser creado en la Argentina. Hasta 1930, se grabaron del mismo al menos once versiones en Buenos Aires, una en Estados Unidos, otra en Brasil, una más en España, seis en Alemania y cinco en Francia. No es de extrañar entonces que el sello francés *Odéon* que, como se explicó, tenía por costumbre ofrecer tangos grabados

Fecha de grabación	Lugar de grabación	Intérpretes	Sello	Instrumental o vocal-instrumental
03/08/1927	Buenos Aires	Agustín Magaldi con guitarras	Victor- Argentina	Vocal-instrumental
14/10/1927	Buenos Aires	Orquesta Típica Victor	Victor- Argentina	Instrumental
11/12/1927	Buenos Aires	Orquesta Típica Firpo	Nacional Odeon-Argentina	Instrumental
20/12/1927	Buenos Aires	Orquesta Típica Fresedo (repetido el 12/03/1928)	Nacional Odeon-Argentina	Instrumental
29/12/1927	Buenos Aires	Orquesta Típica Lomuto	Nacional Odeon-Argentina	Instrumental
??/??/1927	Buenos Aires	Orquesta Típica Pracánico	Electra - Argentina	Instrumental
03/01/1928	Buenos Aires	Orquesta Típica Canaro (en 1938 grabó una versión vocal-instrumental con Roberto Maida)	Nacional Odeon-Argentina	Instrumental
06/01/1928	Buenos Aires	Mario A.Pardo (solo de guitarra)	Nacional Odeon-Argentina	Instrumental
07/02/1928	Buenos Aires	Orquesta Típica Pacho con cantante	Nacional Odeon-Argentina No editado comercialmente	Vocal-instrumental
27/02/1928	Buenos Aires	Ignacio Corsini con guitarras	Nacional Odeon-Argentina	Vocal-instrumental
26/06/1928	Buenos Aires	Carlos Gardel con guitarras	Nacional Odeon-Argentina	Vocal-instrumental
1928	Nueva York	Carlos Cobián y su Orquesta Argentina. Estribillista: Genaro Veiga	Columbia – Estados Unidos	Vocal-instrumental.
1928	Río de Janeiro	Francisco Alves	Parlophon – Brasil	Vocal-instrumental.

Cuadro 2. Grabaciones de Adiós muchachos hechas en América hasta 1928

Año de edición	Lugar de grabación	Intérpretes	Sello	Instrumental o vocal-instrumental
11/1928	París	Eduardo Bianco et son Orchestre Argentin con Manuel Bianco	Odéon - Francia	Vocal-instrumental
1929	Barcelona	Jose Moreno y la orquesta argentina "Mirecki"	Parlophon- España	Vocal-instrumental
1929	París	Sexteto Brodman-Alfaro	Pathé - Francia	Vocal-instrumental
1929	París	Salvador Pizarro y orquesta	Pathé - Francia	Vocal-instrumental
1929	Berlín	Fred Birds Rhythmicans. Estribillista: Luigi Bernauer	Homocord – Alemania	Vocal-instrumental.
Ca.1929	Berlín	Dajos Bela	Odeon – Alemania	Instrumental.
Ca.1930	París	Learly et Verly (Adieu sur les motifs de tango Adios Muchachos. Sanders-Champfleury)	Odéon - Francia	Vocal-instrumental.
Ca.1930	París	Mme Berthe Sylva des Concerts Parisiens / Accompagnement d'Orchestre (Adieu Paris sur les motifs du célèbre tango argentin « Adios Muchachos »)	Odéon – Francia	Vocal-instrumental.
1930	Berlín	Juan Llossas und sein Tango-Orchester	Electrola – Alemania	Vocal-instrumental.
1930	Berlín	Paul Godwin Tanz-Orchester con Helge Roswaenge	Polyphon – Alemania	Vocal-instrumental.
1930	Berlín	Paul Godwin Tanz-Orchester. Estribillista: Leo Monosson.	Polyphon – Alemania	Vocal-instrumental.
1930	Berlín	Saxophon-Orchester Dobbricon. Estribillista: Max Mensig	Beka – Alemania	Vocal-instrumental.

Cuadro 3. Grabaciones de *Adiós muchachos* hechas en Europa hasta 1930 (En Alemania se conoció como *Zwei rote Lippen und ein roter Tarragona*)

en Buenos Aires junto a otros registrados en Francia u otros países, incluyera en un catálogo de 1932 cinco versiones distintas de ese mismo tema. La publicación en que se los divulgaba era el “*Catalogue général Odéon: tous les disques parus jusqu'au 30 juin 1932*” donde se ofrecían las siguientes versiones del tema:

- M. Carlos Gardel/ le Célèbre Chanteur Argentin / accompagné par les Guitaristes Ricardo, Barbieri et Aguilar. Tema : *Adios Muchachos*. Autores : Sanders-Vedani (Odéon 188018)
- Les duettistes Leardy et Verly / accompagnement sur Piano Pleyel. Tema : *Adieu*. sur motif du tango *Adios Muchachos*. Autores : Sanders-Chamfleury (Odéon 238106)
- Mme Berthe Sylva / des Concerts Parisiens / Accompagnement d'Orchestre. Tema : *Adieu Paris* sur les motifs de célèbre tango *Adios Muchachos*. Autores : Sanders-Boyer (Odéon 165871)
- Eduardo Bianco / et son Orchestre Argentin. Tango chanté par Manuel Bianco Tema : *Adios Muchachos*. Autor : Sanders (no figura Vedani pero es su texto el que cantan) (Odéon 165403)
- Canaro et son Orchestre Argentin. Tema : *Adios Muchachos*. Autor : Sanders (Odéon 165680)

Las grabaciones de Carlos Gardel, Berthe Sylva y el dúo de Leardy y Verly estaban anunciadas bajo “Canciones” mientras que las versiones de las orquestas de Bianco y Canaro figuraban en el apartado “Orquestas argentinas” dentro de “Danzas” (*Catalogue général Odéon: tous les disques parus jusqu'au 30 juin 1932*).

La letra del tango en su versión "original" refiere a varios topoi propios del género: la amistad (la barra), la novia ausente, la madre muerta, el destino, la muerte y la despedida.

La versión en francés grabada por Berthe Sylva fue escrita por Lucienne Boyer (ella también cantante de cabaret, célebre por la canción “Parle-moi d’amour” y que tenía en su repertorio algunos tangos en francés)⁹. En ese nuevo texto, los temas difieren notablemente del original de Veldani. Quien se despide lo hace de una ciudad: París. La partida es motivada por los excesos a los que se asocia esa metrópoli: al-

Adiós muchachos de César Felipe Veldani

Adiós, muchachos, compañeros de mi vida,
 barra querida de aquellos tiempos.
 Me toca a mí hoy emprender la retirada,
 debo alejarme de mi buena muchachada.
 Adiós, muchachos. Ya me voy y me resigno...
 Contra el destino nadie la talla...
 Se terminaron para mí todas las farras,
 mi cuerpo enfermo no resiste más...
 Acuden a mi mente
 recuerdos de otros tiempos,
 de los bellos momentos
 que antaño disfruté
 cerquita de mi madre,
 santa viejita,
 y de mi noviecita
 que tanto idolatré...
 ¿Se acuerdan que era hermosa,
 más bella que una diosa
 y que ebrio yo de amor,
 le di mi corazón,

mas el Señor, celoso
 de sus encantos,
 hundiéndome en el llanto
 me la llevó?
 Es Dios el juez supremo.
 No hay quien se le resista.
 Ya estoy acostumbrado
 su ley a respetar,
 pues mi vida deshizo
 con sus mandatos
 al robarme a mi madre
 y a mi novia también.
 Dos lágrimas sinceras
 derramo en mi partida
 por la barra querida
 que nunca me olvidó
 y al darles, mis amigos,
 mi adiós postrero,
 les doy con toda mi alma
 mi bendición...

cohol, mujeres, malicia, inmoralidad. ¿Tal vez el tango estaba vinculado con esos “males urbanos”? El retiro a la campaña es la salida a tanto daño generado por los abusos pero antes... hay tiempo para un último brindis.

Musicalmente, el tango tiene dos partes. La primera parte A (estribillo) es de 16 compases que tiene a su vez dos secciones (A1 A2) de 8 compases cada una. La parte B tiene 16 compases y también puede ser subdividida en dos secciones simétricas de 8 compases cada una (B1 y B2). Se repite luego la primera parte A con la letra original.

Adieu Paris de Lucienne Boyer

Adieu Paris, je me retire à la campagne,
L'ennui me gagne, assez d'champagne,
J'en ai soupé d'aller souper avec les poules,
Et de rentrer comme si l'pavé faisait d'la houle.

Adieu Paris, car j'en ai par-dessus la tête,
Faire la fête, oh, qu'ça m'embête,
Je vais me mettre au vert, vivre comme les bêtes,
Me coucher tôt et ne plus boire que d'l'eau.

Oui mais,
Avant que je te quitte,
Et de vivre en ermite,
Tout là-bas loin de toi,
Oh ! Ville des merveilles,
Encore une fois,
Vidons une bouteille,
Une puis deux, et puis trois.

Oh ! La drôle de chose,
Dès qu'un bouchon explose,
Tout est beau, tout est rose,
Profitons-en, garçon !
Apportez-moi la carte,
Il faut, et allez donc,
Faire avant que je parte
Un grand gueuleton.

Adieu Paris, ville de rêve et d'épouvante,
Ville méchante, ville charmante,
Tu fais payer bien cher le bonheur que tu donnes,
Mais en mourant, on t'aime tant qu'on te pardonne.

Adieu Paris, adieu Montmartre et Notre-dame,
Ses jolies femmes, ses vilains drames,
Toute l'éternité nous te donnons nos âmes,
Leur paradis, c'est le ciel de Paris !

A continuación se repite la parte B con una nueva letra. La forma determinada finalmente es A B A B'. Ambas secciones están básicamente en la tonalidad Do Mayor.

Se compararán a continuación las interpretaciones grabadas por Carlos Gardel, la Orquesta Bianco y Berthe Sylva (para información sobre reediciones en CD de estos registros ver Discografía). Las formas de presentación de las secciones difieren entre las tres versiones, siendo la versión de la orquesta de Bianco la única que se atiene a intercalar la sección A como estribillo según lo previsto en la partitura.

La versión de Gardel grabada en Buenos Aires es un típico arreglo de tango-canción para voz solista y guitarras donde los instrumentistas acompañaban marcando el *tempo* pero atentos a los eventuales *rubati* del cantante. No se trata de una versión

Versión de Carlos Gardel con guitarras:

Introducción instrumental B2 A1 A2- B1 B2- B1' B2'- A1 A2

Versión de Manuel Bianco con Orquesta Bianco:

Introducción instrumental B2 A1 A2- B1 B2- *B2 instrumental* - A1 A2- B1' B2'

Versión Berthe Sylva con orquesta:

Introducción instrumental A1 A1 A2- B1 B2- A1' A2' A1 instrumental- A2'

Adios Muchachos!...

TANGO

Letra de CESAR F. VEDANI
Musica de JULIO SANDERS

Editorial A. PERROTTI A1



A2



© Copyright 1927 by Editorial Musical ALFREDO PERROTTI - Virrey Cevallos 1154 - Buenos Aires Rep. Argentina
Derechos Internacionales Asegurados - International Copyright Secured.
All Rights Reserved. Including Public Performance for Profit - Industria Argentina.

11 para seguir B1 12 para tin

B2

1.ª Parte
Adiós, muchachos compañeros de mi vida,
barra, queda de aquellos tiempos
cuando a mi hoy emprendir la retirada,
debo alegrar de mi buena muchachada.
Adiós muchachos, ya me voy y me resigno
contra el destino nadie la talla,
se terminaron para mí todas las fatras,
mi cuerpo enfermo no resiste más

2.ª Parte
Acuden a mi mente
recuerdos de otros tiempos,
de los bellos momentos
que añanlo disfruté
cerquita de mi madre,
santa vieja,
y de mi noviciato
que tanto idolatré.
Se acuerdan que era hermosa,
más bella que una diosa
y que ebrio yo de amor
le di mi corazón,
mas el Señor, estivo
de sus encantos
hundiéndome en el llanto
me la llevó

D. O. al
2.ª Parte (bis)
Es Dios el juez supremo,
no hay quien se le resista,
ya estoy acostumbrado
su ley a respetar.
pues mi vida hice
con sus mandatos
al robarle mi madre
y mi novia también.
Dos lágrimas sinceras
derramo en mi partida
por la barra querida
que nunca me olvidó
y al darle a mi amigo
mi adiós pavoroso
le doy con toda mi alma
mi bendición.

1.ª Parte (bis)
Adiós, muchachos... etc., etc.

Imagen 9. Partitura de Adiós muchachos. Alfredo Perotti, Buenos Aires, 1974.

pensada para ser bailada.

La versión de la Orquesta de Bianco, con uno de sus hermanos como cantante solista, presenta una voz con notables *rubati* acompañada por un orquesta que mantiene sin embargo un ritmo estable y muy marcado (aunque no parece ser el caso, esa orquesta tenía por hábito incluir una batería - como se aprecia en imágenes 1 a 3- para acentuar aún más el ritmo de los tangos). Además de los instrumentos esperables en una orquesta típica (bandoneones, violines, piano y contrabajo) se escuchan unas guitarras que generan cierto efecto de “redundancia” considerando que los arreglos más frecuentes de la época eran versiones de voz y orquesta o bien de voz y guitarras. Probablemente las formaciones de tango que en París tenían guitarras (esta no era la única) buscaban combinar ambas prácticas, sobre todo para generar cierto despliegue para la puesta en escena y obtener la imagen de la orquesta con bandoneones más las guitarras “gauchas”. El tango de la Orquesta Bianco pareciera ser, por su regularidad rítmica, el más sencillo para bailar, lo que explica que sea el único de los tres ofrecido entre los discos de “Danza” en el catálogo *Odéon*.

La versión de Berthe Sylva, grabada en París al igual que la de Bianco, muestra una soprano con *vibrato* considerable, así como cierto manejo expresivo de los *tempi* propio de alguien con una buena dosis de histrionismo. La orquesta no parece específicamente de tango sino por el contrario se trata de una formación que podía tocar jazz y otros repertorios: saxofones, clarinete, tuba, piano, contrabajo, percusión y batería

(hasta donde se reconoce). El ensamble, al igual que la misma Sylva, eran imaginables en un escenario de cabaret parisino haciendo este tema con cierta picardía y ofreciendo un verdadero brindis al terminar el mismo. La percusión al final de cada frase parece remedar las castañuelas de la música española (eso tendría sentido dado la asociación con España que se establece en las presentaciones de los discos de tango en los catálogos franceses).

Estas tres versiones de *Adiós muchachos* muestran en una escala mínima las variaciones de las que el tango podía ser objeto durante la década de 1920 y la variedad de versiones a la que accedían los compradores franceses. Las grabaciones de *Adiós muchachos* de Gardel, Sylva y Bianco representan tres formas de interpretar el tango en la misma época: tango-canción con guitarras, tango-variété con orquesta y tango-baile con orquesta “argentina”. Esta última en su redundante acompañamiento de orquesta típica y guitarras intentaba acentuar el componente exótico del tango al incluir bandoneones y guitarras criollas en el mismo ensamble. Todos ellos circulaban en discos a fines de la década de 1920: el tango cantado, el tango espectáculo, el tango baile, pero también el tango argentino, el tango francés y el tango “argentinizado”. La industria discográfica era el vehículo y el potenciador de esos consumos culturales diversificados y *prêt-à-porter* ofrecidos para saciar las curiosidades de los clientes y canalizar sus necesidades de exotismo y erotismo a través de los discos de tangos.

“Le tango argentin” como caso de world music avant la lettre

La cuestión de la autenticidad y el exotismo están presentes en los discursos identitarios sobre el tango desde los comienzos de su historia tal como lo demuestra Savigliano¹⁰. La investigadora ofrece un análisis en clave postcolonial del tango y sus representaciones. Sin refutar lo expresado por Savigliano, en el presente trabajo se ha intentado demostrar que la búsqueda de la autenticidad y el exotismo ha estado muchas veces favorecida por las tecnologías que permitían la circulación de esas culturas “lejanas”. El elogio de la autenticidad se vio potenciado por la filosofía de la fidelidad que acompaña a los dispositivos de reproducción sonora desde sus orígenes¹¹. Escuchar un disco de tango grabado por una orquesta argentina se volvía una fuente “inmediata” de acceso a la auténtica “expresión argentina”. Asimismo la ponderación de lo exótico asumía muchas veces la forma de la apología del viaje desde la comodidad del hogar gracias a los discos de tango. Esa imagen anticipaba en algunos años el fenómeno de la “realidad virtual, [por la que] el hombre visitaría los mundos distantes en el confort de su morada”¹². La metáfora del viaje imaginario aparece con igual intensidad en los anuncios de discos de tango de la década de 1920 y en los comentarios de la prensa sobre un festival de músicas del mundo realizado en París casi un siglo más tarde¹³. En ambos casos, se trata de un confortable consumo de lo exótico o como, explica Ortiz, de un “viajero” que “atravesado por la modernidad-mundo ‘viaja’ sin salir del lugar”¹⁴.

El funcionamiento a escala planetaria de la industria del entretenimiento favoreció la circulación mundial de ciertas producciones culturales. La difusión rápida y ma-

siva que distinguirá en lo sucesivo a la industria discográfica¹⁵ estaba ya a principios del S XX en gestación. Así por ejemplo, la industria discográfica de la década de 1920 difundía rápidamente en el mundo el tango *Adiós Muchachos* y sus versiones “relocalizadas”. Aquellos discos grabados por “orquestas argentinas” se anunciaban como la posibilidad de “acceso directo a lo auténtico”. El sello francés *Odéon* aprovechaba sus vínculos internacionales para ofrecer tangos venidos de los cuatro rincones del mundo. Las presentaciones de los discos grabados por “orquestas argentinas” eran la ocasión de expresar los ideales implicados en el consumo de ese tipo de músicas: autenticidad, pureza, placer, deseos de descubrimiento.

La historia de la circulación internacional de los tangos por medio de los discos y su representación en tanto música auténtica, exótica y reapropiada podría considerarse como un caso de *world music avant la lettre*. La descripción propuesta para la voz de Gardel en un catálogo de *Odéon* pareciera sintetizar el vínculo y la fascinación de los europeos con esa cultura “otra” venida de lejos que les resulta “extraña y familiar” (*Catálogo Repertorio General Odéon Francia, 1929-1930*).

Notas

- 1 El presente artículo constituye un desarrollo de una parte de mi tesis doctoral.
- 2 Novati, Jorge (ed.): *Antología del tango Rioplatense. vol 1. (Desde sus comienzos hasta 1920)* (Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980); Michel Plisson : “Les musiques d’Amérique latine et leurs réseaux communautaires en France” en *Les musiques du monde en question* (Paris : Maisons des cultures du monde, 1999) ; Béatrice Humbert: “El tango en París 1907 a 1920” en *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Pelinski, Ramón (comp.). (Buenos Aires: Corregidor. 2000) ; Nardo Zalko: *París - Buenos Aires. Un siglo de Tango*. (Buenos Aires: Corregidor, 2001); Carlos Vega: *Estudios para los orígenes del Tango Argentino* (Buenos Aires: EDUCA, 2007); Sophie Jacotot : “Danses de société des Amériques en France dans l’entre-deux-guerres : les mirages de l’exotisme”, *Hypothèses 2007. Travaux de l’école doctorale d’histoire de l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, Paris: Publications de la Sorbonne. (2008). pp. 57-66.; Andrea Matalana: *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. (Buenos Aires: Prometeo, 2008)
- 3 Francisco Canaro: *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango* (Corregidor: Buenos Aires, 1999). pp 98-100
- 4 Enrique Cadícamo: *La historia del tango en París* (Corregidor: Buenos Aires, 1975). p. 35.
- 5 Cadícamo: *La historia*. p. 37. Allí explica que "El Garrón" estaba en "los altos de la rue Fontaine No 6 bis".
- 6 Humberto Franceschi : *A Casa Edison e seu tempo* (Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002), p.83.
- 7 Pekka Gronow e Ilpo Saunio: *An International History of the Recording Industry*. (Londres/Nueva York: Cassell, 1999), p.12.
- 8 Para una definición de tangos nómades ver Pelinski, Ramón (comp.). 2000. *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- 9 Zalko: *París*, p. 280.

- 10 Marta Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion* (Boulder: Westview, 1995)
- 11 Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction* (Londres/Durham: Duke University Press, 2003)
- 12 Renato Ortiz: *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002), p.41.
- 13 Marina Cañardo: “Un voyage imaginaire : le Festival vu par la presse” en *Ethnographies du Festival de l’Imaginaire* (título provisorio) (París : l’Harmattan, inédito).
- 14 Ortiz: *Otro*, p.41.
- 15 Ana María Ochoa: *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Norma, 2003), p.9.

Discografía

- AAVV: *Le tango a Paris 1907-1941 (2 CDs)*. (París: FREMEAUX & ASSOCIES, 1994) (“Adiós muchachos” por Bianco Eduardo y orquesta: CD 2. Track 11)
- Carlos Gardel: *Obra Integral (21 CDs)* (Barcelona: El bandoneón, 1990/94). (“Adiós muchachos” por C.Gardel y guitarras : *CD 8 – Garçonniere, carreras, timba*. Track 19)
- Berthe Sylva: *Les roses blanche (CD)*. (París: Sony / Sony Music Media, 2000). (“Adieu Paris” por B.Sylva: Track 9)

Investigación de contrasentidos en las premisas estéticas de la música armorial

Carlos Eduardo Amaral

1. Introducción

A partir de la contextualización histórica y paradigmática que dio origen a las actividades del Movimiento Armorial, en el qual tuvieron preponderante influencia los pensamientos de Mário de Andrade y Gilberto Freyre, hemos analizado los postulados estéticos que emergen de las obras armoriales, en particular de la música armorial como concebida en los años 1970, bien como la importancia de la imaginaria que delimitaba las manifestaciones folclóricas y, por consecuencia, la naturaleza misma del arte armorial. También hemos abordado en este artículo las características del campo de acción política del Movimiento Armorial gracias a su condición de proyecto cultural oficial del gobierno del Estado de Pernambuco, allá de la contribución de ese campo para la prominencia de la línea estilística del Quinteto Armorial – así como para la concreción del proyecto estético del Movimiento, en lugar de un programa cultural-educacional de mayor amplitud.

2. Contexto histórico y paradigmas

El Movimiento Armorial – idealizado por el escritor Ariano Suassuna y lanzado oficialmente el 18 de octubre de 1970, en un concierto-exposición¹ en la Catedral de San Pedro de los Clérigos, en el Centro de Recife – preconizaba que las artes eruditas brasileñas, para que fueran “auténticas”, deberían buscar sus fuentes en el arte folclórico rural del Nordeste brasileño. Tal ideario, por un lado, deriva en esencia del pensamiento de Mário de Andrade (1893-1945), quién, no obstante, no hacía distinción entre fuentes rurales o urbanas en su concepción de lo que habría que ser el “arte nacional”; solo que fuesen gradualmente asimiladas en los procesos de creación de cada compositor hasta el punto en que fluyeran inconscientemente en sus partituras².

Por otro lado, desde la década de 1920 el fenómeno de la literatura regionalista brasileña – principalmente en el Nordeste, donde fue impulsado por Gilberto Freyre a partir de lo Primero Congreso Brasileño de Regionalismo – alababa la dinámica propia

de la sociedad rural, con sus personajes y paisajes, en contestación al movimiento cotidiano de las crecientes metrópolis del país, tendencia que vendría que ser acentuada en los años 1930 y 1940, con el progreso económico de la Era Vargas. Por su turno, el Manifiesto Regionalista de 1926, lanzado en el citado congreso, dio nueva vida al trabajo intelectual empezado con la Escuela de Recife en 1870, que resultó una primera serie de estudios y reflexiones sobre la sociedad brasileña dentro de perspectivas que valorizaban el mestizaje de razas y culturas en el país. Dicha Escuela, que reunió pensadores ligados a la Facultad de Derecho de Recife, legó, p. ej., los dos volúmenes de los *Cantos populares de Brasil* que Silvio Romero (1951-1914) hubo venido a publicar en Lisboa.

La combinación de preceptos nacionalistas con materiales temáticos del folclore rural tuvo entonces su sistematización más notable con la oficialización del Movimiento Armorial, debéndose reconocer particular mérito, en la esfera musical, al camino abierto por César Guerra-Peixe (1914-1993) hacia 1950, cuando dio clases a algunos de los futuros compositores armoriales y empezó en Pernambuco sus primeras pesquisas de campo. Conviene explicar que el armorial reunió y dio norte a manifestaciones artísticas que ya venían anticipando una cierta tendencia regionalista diferenciada, y recordar que, además, Guerra-Peixe tomó por lectura fundamental la obra de Mário de Andrade, en el final de los años 1940 – siendo conocida su consecuente postura de renegar las obras de la fase serialista, compuestas en años anteriores.

El armorial también ha logrado ofrecer una eficiente referencia alegórica tanto para la creación artística cuanto para la propia comprensión de los propósitos del movimiento, es decir, la construcción de una imaginería basada en manifestaciones lugareñas del Nordeste brasileño apuntadas por Ariano Suassuna –incluido ahí las que dicen respecto a la esfera musical³– como depositarias de tradiciones populares ancestrales, resistentes al tiempo y ligadas al arte ibérico⁴. El propio escritor diserta sobre la aplicación de la palabra 'armorial' en esa imaginería, que engloba cantadores de viola, folletos de cordel, fachadas de iglesias, estandartes y otros elementos – humanos, pictóricos, arquitectónicos y sonoros:

Comencé a decir que tal poema o tal estandarte de caballada era “armorial”, es decir, brillaba en esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos y coloridos, como una bandera, un blasón o un toque de clarín. Recordé ahí, también, de las piedras armoriales de las portadas y fachadas del barroco brasileño y he pasado a extender el nombre a la escultura con la cual yo soñaba para el Nordeste⁵.

Ese universo, al mismo tiempo, pasó a ser constantemente alimentado por imágenes y estandartes de autoría de varios artistas plásticos (ligados al movimiento o no), lo que resultó en una heráldica de trazos rústicos y fuertes, como pensado por Suassuna. La palabra 'armorial' misma, que en francés se refiere a una colección o depósito de armas (tal cual el vocablo inglés *armory*) y fue transportada para el portugués por el

poeta y novelista paraibano (yendo de sustantivo a también adjetivo), portaba esa denotación, ya vislumbrada por Ariano en los hierros de marcar rês y en las indumentarias de cuero de los vaqueros⁶. El crítico literario Cristhiano Aguiar explica en que contexto la heráldica armorial se encontraba en la cultura popular allá de que ella proporcionaba una grande atracción visual:

[...] El armorial poseía dos líneas de acción: recrear un arte erudito a partir del romancero popular nordestino y aproximar esa creación a la heráldica, a la cultura de los emblemas, estandartes y alegorías.

En el caso del romancero popular, los escritores deberían retomar personajes, formas fijas y imágenes poéticas de la poesía popular, bien como aproximarse de una cierta atmósfera mágica, encantada, épica y barroca, que serían típicas de ese popular. En la proximidad con la heráldica, reside, posiblemente, la grande descubierta del armorial: los emblemas, los glifos, las alegorías y los esmaltes hacen parte de una vertiente importante de la cultura nordestina, sea en los estandartes de las procesiones y penitencias, en los campos de fútbol, o en las folías carnavalescas de las laderas de Olinda⁷, y confieren una visualidad muy marcada a las obras de esa estética⁸.

Aguiar llama la atención para el carácter mágico que permea las obras del armorial (y, debo agregar, que se liga a un factor teleológico del movimiento): el del regreso a un pasado hipotético, solamente pasible de concretización [pues] bajo una junta de factores idealizados. En otras palabras, lo fantástico o lo brillante servían de canal para un ambiente antaño lo cual solo podríamos conocer se admitiéramos una determinada combinación de elementos. Por eso, la indagación del historiador Leonardo Ventura: “lo que ha llevado tales músicos a componer una música basada en elementos de un pasado lejano, obedeciendo a moldes [...] electos como pertenecientes a un dado espacio, sino el propio deseo de retorno a ese espacio, de reconstrucción imaginaria del mismo?”⁹.

3. La imaginería y la naturaleza del arte armorial

Así, manifestaciones tan distintas entre si, pero comunes a la cultura lugareña nordestina, son reunidas dentro de lo que se puede definir como “armorial”, tal cual Ariano Suassuna resume en el párrafo siguiente. Nótese todavía que, para describir o justificar el recorte de manifestaciones *musicales* pertinentes al armorial, el escritor recorre también a un proceso de imaginería que enfatizaba el carácter ancestral y rústico, no refinado, del sonido inherente a las fuentes en las que el movimiento bebía.

Descubrí que el nombre 'armorial' servía, también, para cualificar los cantares del romancero, los toques de guitarra campesina

y rabea de los cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como los cortes de un cuchillo de monte¹⁰, recordando el clavicordio y la viola de arco¹¹ de nuestra música barroca del siglo XVIII¹².

La recomposición de esa rusticidad en la música armorial fue buscada en la instrumentación padrón que caracterizó sobremanera sus dos primeros y más famosos grupos, la Orquesta Armorial¹³ y el Quinteto Armorial, los cuales, por razones simbólicas, básicamente empleaban cuerdas frotadas, guitarra campesina (o clavecín, en la Orquesta), flauta transversa (o pífano, en el Quinteto) y percusión simple. Tal proceso de recomposición, que envolvió también la escoja de ritmos y de escalas modales, partió de premisas las cuales, por lo que hemos constatado en el examen de la discografía de los dos citados grupos, vinieron a ser revisadas por obras posteriores a los años 1970, en especial por algunas que fueron estrenadas en la última década. Interésanos en este artículo, en rigor, no propiamente las obras armoriales, sino que las premisas estéticas que cargan, las cuales caben discutir bajo un enfoque histórico y crítico.

Entre los puntos problemáticos en cuestión, uno parece ser recurrente: tomarse la música armorial por música folclórica, cuando la primera está basada en la segunda. Considérese el hecho de que ningún compositor armorial, ni los integrantes de la Orquesta Armorial y del Quinteto Armorial, actuó antes en la música folclórica; al contrario, eran músicos con formación en conservatorios y componían escribiendo en partitura. La valorización de esa apropiación erudita, que dio al armorial un aspecto tan auténticamente telúrico cuanto el arte popular “*in natura*”, puede ser constatada por declaraciones de Antonio Madureira¹⁴, quién tomó Mário de Andrade por lectura principal y buscó aprender las inflexiones y armonías de los 'violeros' [guitarristas campesinos] populares.

Ya el testimonio del artista plástico Romero de Andrade Lima, sobrino de Ariano Suassuna, en el cortometraje *Música Armorial* (2000), de su dirección, es ejemplar para ilustrar dicha falacia:

Se usted pega la raíz del movimiento armorial... ella no nació en la década de 1970, ella nació cuando el arte vino a través de los portugueses y de un modo incontrolable acabó siendo influenciada por las artes india y negra. El movimiento fue en la verdad una celebración de algo ya acontecido¹⁵.

Es cierto que el Movimiento Armorial, como se habló antes, agregó y dio forma a una tendencia artística que estaba siendo anticipada en varias artes en Recife – incluyendo la música, a través de obras de Mignone, Guarnieri, Siqueira y, mormente, Guerra-Peixe. No obstante, ese “algo ya acontecido” que Romero de Andrade Lima cita debe ser entendido, repetimos, como el uso de matrices regionales por el arte erudito, no como las matrices mismas. Y si el éxito del armorial como manifiesto es indudable,

hay que cuestionarse su contribución poco expresiva para el impulso de la enseñanza y de la crítica de artes en Pernambuco (o mismo en el Nordeste) cuando poseía condiciones para emprender más allá.

Sabiéndose que un manifiesto no tiene el mismo objetivo de una escuela de artes, conviene explicar que nuestra contestación fue despertada por el apoyo político y/o institucional que el movimiento recibió¹⁶ – y que ello rewertió más para la propia subsistencia de que para un programa estructural que le garantizara la continuidad¹⁷ tal cual, irónicamente, postulaba Mário de Andrade en su alegórica novela *El banquete*: “Lo que hace la música de una nación es un conjunto de elementos: escuelas, enseñanza, literatura, crítica, elementos de ejecución, orientación consciente y predeterminada de todo”¹⁸.

Ampliamos esa observación en las críticas que Ariano Suassuna recibió por no haber estimulado otras corrientes estéticas cuando ejercía cargos públicos de indicación política, al mismo paso en que no hubo siquiera una preocupación (o tentativa concreta, sea de Ariano, sea de músicos armoriales) de instituir acciones de preservación, memoria, reflexión y pesquisa sobre el arte armorial, como: acervo de partituras¹⁹, disciplinas específicas en cursos superiores de teatro, música, literatura o artes²⁰, fonoteca musicológica etc. (ni todavía existe un sitio en la Internet que trate de la producción del Movimiento Armorial, como un todo o específicamente en alguna arte). Conforme Amilcar Bezerra:

Suassuna asumió cargos como gestor de política cultural en el ayuntamiento de Recife y en el gobierno del estado de Pernambuco, privilegiando el apoyo a artistas populares o eruditos que de alguna forma procuraran *avicinarse de los temas de la cultura popular* – ahí comprendida en su vertiente más cercana del rural y consecuentemente menos influenciada por los valores modernos y mercadológicos²¹.

4. El campo de acción del Movimiento Armorial

La transmutación del armorial en un movimiento artístico oficial del Estado de Pernambuco sin proporcionar en contrapartida un estímulo más consistente a la transmisión de conocimientos, o al fortalecimiento de la cadena productiva del arte folclórico *de facto*, fue uno segundo punto generador de críticas a Ariano Suassuna, especialmente por parte de los músicos ligados a un movimiento de la música popular de los años 1990, el Mangubeat. Herom Vargas apunta que el discurso de reacción del Mangubeat era dirigido “a los que usaban la cultura popular sin la desarrollar, solo usando sus formas sin retribuir de algún modo” a través de “políticas culturales limitadas y sin osadía” –citando explícitamente el armorial y Suassuna²²– paralelamente al contexto de concentración de los medios de comunicación en el eje Río-San Pablo y de la estancación económica de Recife en los años 1980²³.

Tan significativo fue el peso de la actuación política de Ariano Suassuna en favor del armorial que las fases del movimiento son divididas por Ana Paula Campos Lima conforme los cargos públicos principales ocupados por Ariano Suassuna²⁴: la primera fase, “Experimental” (1970-1980), cuando él era Director del Departamento de Extensión de la Universidad Federal de Pernambuco (1969-1974), integrante del Consejo Estatal de Cultura de Pernambuco (1968-1972) y después Secretario de Cultura de Recife (1975-1978); la segunda fase, “Romanzal” (1980-1995), cuando el escritor estaba más dedicado a las actividades académicas²⁵; y la tercera fase, “Arraial” (1995-), tras el primer pasaje de Ariano por la Secretaria Estatal de Cultura (1995-1996) – la segunda sería de 2007 a 2010.

Inclusive, la investigadora Roberta Ramos Marques ha ponderado, sobre la vuelta de Ariano Suassuna a la Secretaria de Cultura, que la disposición del escritor continuaba a ser:

[...] dar continuidad a las metas perseguidas desde la década de 1970, lo que ya produce, no obstante, algunas dudas de gran perplejidad y, en ciertos casos, descontentamiento. *Tal vez la vinculación de una estructura política a un movimiento estético formado por una elite de intelectuales no fuera vista con tantas reservas si sus pilares ideológicos tuvieran sido revisados.* Pero, todo indica, Ariano Suassuna continúa a tratar la cultura popular como la salvaguardia de la identidad nacional, como si la cultura popular y el pueblo, vistos de la perspectiva de la elite, permanecieran ilesos a la historia, y también no dialogaran, por su propia iniciativa, con las culturas de masa e con las de la elite²⁶.

No obstante, quisiéramos realizar algunas observaciones de los postulados estéticos del armorial en la música en obras compuestas en la última década y desvinculadas de cualquier acción de política cultural, razón por la cual vamos a estudiarlas en el futuro para investigar si constituyen una reanudación o solo una relectura de la música armorial. En la gestión de Ariano Suassuna en los últimos años, tanto en la Secretaria Especial de Cultura cuanto en la Secretaria de Asesoría al Gobernador, coordinada por el escritor desde 2011, predominan sus clases-espectáculos, con la participación de artistas que trabajan con él hace longa data – incluyendo de esta vez artistas ligados a la tradición popular.

Disentimos de la división en etapas del Movimiento Armorial propuesta por Ana Cristina Lemos porque lleva en cuenta factores políticos y cronológicos en lugar de los estéticos, subestimando el rompimiento entre Cussy de Almeida y Ariano Suassuna – hecho clave que implicó la creación del Quinteto Armorial como alternativa a la sonoridad de la Orquesta Armorial y el posterior dibujo de las dos líneas estilísticas hegemónicas en la música armorial. Debe ser somado a ese argumento la observación de que, en la fase intitulada de Romanzal, la cual duró unos quince años (1980-1995) y coincidió con un período de recogimiento político de Ariano Suassuna, simplemente

no hay registro de grabaciones musicales de grupos armoriales ligados al escritor en Pernambuco²⁷.

El compositor y violista Jarbas Maciel, que participó de la Orquesta Armorial, define claramente esa división estilística, denominando el trabajo de la orquesta de “Primero Armorial” y el de lo Quinteto de “Segundo Armorial”:

[El armorial] Todavía existe como propuesta estética musical. En la música permanece lo que llamamos de “segundo armorial”. Históricamente, existe el primer armorial, que fue obra de Ariano, Cussy, Clóvis Pereira, Capiba y yo. Después hubo una división, un desentendimiento: Ariano se separó de Cussy, entonces director de la Orquesta Armorial (OA) del Conservatorio Pernambucano de Música (CPM), después redujo el movimiento al Quinteto Armorial (QA) y hasta hoy continúa a pesquisar con Zoca [Antônio José] Madureira y el Quinteto Romanzal²⁸.

Así, verificamos la persistencia en un proyecto de continuidad del armorial con pocas diferencias con relación a la línea de acción de los años 1970, cuando era más enfático el discurso de regreso a raíces barrocas, renacentistas y medievales, mezcladas por el mestizaje tropical. Comparándose esa línea de acción, casi que exclusivamente a servicio de un programa estético, con la Escuela de Bahía, el otro polo de mayor estímulo a la música de concierto brasileña fuera del eje Río-San Pablo en el siglo XX, desvélese la importancia que tuvo en Salvador un programa que abarcaba, al mismo tiempo, composición, difusión cultural (planeamiento, programación...) y educación²⁹, mientras en Recife no había un plan estructurado de cuño pedagógico en cualquier nivel de aprendizaje, bajo la perspectiva armorial³⁰, y era presupuesto que el estímulo a la composición y a la difusión cultural contemporáneas no fuese contemplado, en contraste con lo que Ernst Widmer direccionaba en Bahía³¹.

5. Revisiones conceptuales

Nótese que la concepción misma del arte armorial ha idealizado una combinación peculiar de influencias raciales e históricas en el arte brasileño que nunca se dio de forma real, a no ser como resultado práctico del propio arte armorial (y de forma plural, es decir, *bajo varias combinaciones intencionales*). Citando Canclini, Amílcar Bezerra³² elucida que la postura reactiva del armorial frente a la imposibilidad material de consolidarse paralelamente a los paradigmas mercadológicos del campo cultural *lato sensu* de la época (recuérdese que Ariano Suassuna siempre tuvo una postura crítica en relación a la cultura de masas) recae en una “intrigante fascinación nostálgica por el premoderno”, en la cual se busca un pasado idealizado, ordenado según las jerarquías de orden tradicional o espiritual en contraposición a la modernización socio-económica, vista como “enemiga de la autonomía de la esfera cultural en la medida que la somete a factores mercadológicos”.

La apología del armorial al mestizaje cultural ibérico, por las alegadas contribuciones de moros, judíos y cristianos y por el vínculo ancestral de ella con la cultura lugareña nordestina (reflejada musicalmente en la estructura modal que la caracteriza³³), determinó que los compositores ligados al movimiento mezclaran matrices nordestinas, ibéricas, amerindias y negras, con mayor énfasis en las dos primeras. Por otro lado, la creencia de que la estructura modal se preservaba de forma natural en el interior del Nordeste – allá, claro, del surgimiento del armorial en la región – explica porque no hemos conocido música armorial que bebiera, a título de ilustración, del 'rasqueado' del Estado de Mato Grosso, del 'carimbó' de Pará, del malambo pampeano o del 'caxambu' de Minas Gerais (si bien que la Orquesta de Cámara de Mato Grosso y la obra del rabequista José Eduardo Gramani ofrecen perspectivas en algunas de esas direcciones).

Ya la minimización del elemento negro en la música armorial fue reconocida y compensada tímidamente en el tercer disco del Quinteto Armorial, que tiene el nombre del grupo (1978). Eso nos hace pensar que ese factor podría haber sido corregido si hubiera sobrevivido aquél conjunto musical, disuelto en 1980, pues observamos solo una o ninguna muestra de la presencia de ritmos como el 'maracatú nación', la 'congada', el 'afoxé', el 'banzo' y el 'jongo', por ejemplo, en el repertorio armorial. La presencia de ritmos indígenas también es discreta, puesto que las matrices rítmicas habían que mezclarse o alternarse con las del 'baião'³⁴ bajo la predominancia de armonías y melodías modales.

El empleo de temas modales nordestinos en la música de concierto es observado desde la década de 1930, al menos, por compositores como Villa-Lobos y Francisco Mignone, y después Camargo Guarnieri y José Siqueira. No obstante, esos temas eran tratados bajo padrones formales y géneros de composición ya establecidos, como la sinfonía y la forma sonata, y bajo una instrumentación sinfónica tradicional, mientras Guerra-Peixe sirvió como parámetro para los compositores armoriales cuando buscó crear piezas camarísticas y en formas cortas, con una intencional escoja de instrumentos de concierto en vista de la aproximación de equivalentes populares de ellos (véase *A inúbia do cabocolinho* y *De viola e de rabeça*).

Tanto Guerra-Peixe cuanto los armoriales, en suma, se preocuparon en llevar a cabo – con un discurso reactivo y ficcionalmente reconstructiva, como hemos visto – el proyecto modernista de Mário de Andrade en la música, que buscaba, como apunta Elizabeth Travassos³⁵, acercarse al “alma del pueblo” a través de la emancipación de la música obtenida originalmente en el ambiente popular, no imitando modelos europeos vigentes. Bajo otro aspecto, se encuentran en esa trayectoria del armorial un aspecto que Paulo de Tarso Salles apunta primeramente en el neoclasicismo inaugurado por Stravinski y que tenía como objetivo no la renovación de los códigos musicales, sino “la 'textualidad' de signos que eventualmente pueden dialogar por medio de procedimientos composicionales descontextualizados”³⁶.

Esa descontextualización, en el armorial, consistía en estimular la mixtura de atmósferas modales, patrones rítmicos nordestinos y, a veces, danzas y resonancias ba-

roco-renacentistas, aunque Mário de Andrade no tuviera reparos, en su *Ensayo*, a aspectos formales u organológicos a ser evitados, cabiéndonos subrayar que el pensador paulista no se oponía al diálogo con la música europea, estimando solo, en un ámbito más específico, que fuesen abiertas posibilidades a partir de matrices brasileñas:

Si fuese nacional solamente lo que es amerindio, también los italianos no podrían emplear el órgano, que es egipcio; el violín, que es árabe; el canto llano, que es greco-hebraico; la polifonía, que es nórdica, anglosajona, flamenca... Los franceses no podrían usar la ópera que es italiana y todavía menos la forma-de-sonata que es alemana. Y como todos los pueblos de la Europa son producto de migraciones prehistoricas, se concluye que no existe arte europeo³⁷.

Así, es posible comprender las reiteradas explicaciones de Ariano Suassuna de que el blanco a ser combatido por la música armorial era la música masiva impuesta por los medios de comunicación, no por rechazo al hibridismo pero por lo que él juzgaba una excesiva influencia en la música popular brasileña ya establecida (el 'frevo' de calle, por ejemplo, no sirvió de fuente al armorial de los años 1970 dada la influencia que poseía de las orquestas de radio). El Movimiento Armorial prestó, en ese sentido, una última contribución al “aprovechamiento de las potencialidades brasileñas”, estimulado desde la Era Vargas³⁸, pero sin ambiciones de nivel internacional, que visasen la construcción de identidad del país para el exterior o se integrasen a una política nacional de buena vecindad.

6. Conclusión

Una propicia configuración de preceptos nacionalistas, materiales temáticos lugares (delimitados por un panel imaginario de significativa fuerza simbólica) y experiencias artísticas previas –impulsada por acciones de incentivo cultural públicas que privilegiaban selectivamente la difusión de la estética deseada, aunque de forma poco visible en ámbito educacional– animó la concepción del Movimiento Armorial, que ha visualizado un arte artificialmente mestiza y reconstruido, de estilo bien delineado, y representó una última propuesta nacionalista con visión integrada de las artes. En futuros artículos, un examen estilístico más apurado investigará en que términos y medidas podemos trazar un perfil de esa mezcla de matrices en la música armorial y discutir aspectos de permanencia y mutación del repertorio armorial nacido después de los años 1970.

Notas

1 Intitulado *Tres séculos de música nordestina: del barroco al armorial*.

2 Como Andrade describe en una extensa nota al pie en su *Ensayo sobre la música brasileña*: “En los países en los que la cultura aparece emprestada como los estadounidenses, tanto los individuos como el arte nacionalizado tienen que pasar por tres fases: 1. la fase de la tesis nacional; 2. la fase del sentimiento nacional; 3. la fase de la inconsciencia nacional. Solo en

esta última el arte culto y lo individuo culto sienten que la sinceridad del hábito y la sinceridad de la convicción coinciden.” Mário de Andrade: *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928); reed. facs. con introd. de Oneyda Alvarenga (San Pablo: Martins Editora, 1962), p. 43.

- 3 Según Aloan, “El adjetivo 'armorial' pasó a ser usado por Ariano Suassuna para cualificar los cantares del romancero, los toques de viola y rabeca de los cantadores. Los 'toques ásperos, arcaicos, acelerados' (Suassuna, 1975) que tangían la música barroca”. Rafael Borges Aloan: *A organologia e a adaptação timbrística na música armorial*. Monografía de conclusión de curso, Río de Janeiro, Unirio, 2008, p. 8.
- 4 Cf. Leonardo Carneiro Ventura: *Música dos espaços: Paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*, tese de doctorado, Natal, UFRN, 2007, p. 61-62
- 5 Suassuna, Ariano. “O Movimento Armorial”. Recife: Universitária da UFPE, 1974, p. 9, apud Ana Paula Campos Lima: “A Música Armorial: do Experimental à fase Arraial”, *II Jornada de Iniciação Científica da Unicap*, FASA, Recife, 2000, p. 2.
- 6 Cuenta el compositor Clóvis Pereira: “Él [Ariano] hizo una analogía entre los hierros de marcar vacunos, las ropas de los vaqueros y las lanzas y armaduras de los caballeros medievales. Ariano siempre fue un amante de las cosas de la Edad Media”. Carlos Eduardo Amaral: “Entrevista com Clóvis Pereira – 2002”, Sitio *Audições Brasileiras*, Recife, disponible en: <http://www.audicoesbrasileiras.mus.br/materias/entrevista-clovis.html>
- 7 En verdad, los estandartes de clubes de fútbol y de agremiaciones carnavalescas no se encuadran en la imaginaria dibujada para el armorial, ya que son elementos de la cultura urbana.
- 8 Cristhiano Aguiar: “Obra-prima do romanceiro popular nordestino”, *Continente*, Recife, 118 (2010), p.23.
- 9 Ventura: “Música dos espaços”, p. 31.
- 10 Aquí existe la presuposición legitimada por el sentido común de que algo rústico es necesariamente antiguo; o, al menos, que timbres ásperos, rústicos, remeten a sonoridades no más practicadas en amplia escala y en las ciudades.
- 11 Percíbese, acto continuo, la incongruencia en la atribución de cualidades rústicas al clavecín y a la viola de arco, los cuales – mismo realmente asemejados, cuanto al timbre, a la guitarra campesina y a la rabeca – no nos consta que sean descriptos como instrumentos rústicos, incluso porque el proceso de su fabricación está estandarizado hace siglos y ni uno ni otro eran empleados en la música folclórica de otrora, sin hablar en los problemas de diapasón que acentúan tal toque rústico en la guitarra campesina y en la rabeca pero que son ausentes en sus dos homólogos.
- 12 Suassuna, apud Lima: “Música armorial”, *ibid.*
- 13 Que tuvo como antecesor un quinteto sin nombre oficial en 1969 formado por violín, viola, dos flautas transversas y percusión, con eventual inclusión de una guitarra. (Aloan, 2008, p. 8)
- 14 Ventura: “Música dos espaços”, p. 99 y 177.
- 15 Ana Luisa de Castro Coimbra; Leonardo Assunção Bião Almeida; Mirela Souto Alves; Poliana Ribeiro Alves: “O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular”, *IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*, Intercom – Socie-

dade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Salvador, 2007, p. 11.

- 16 Ariano Suassuna relata problemas enfrentados para garantizar la continuidad de los trabajos del Quinteto Armorial y de la Orquesta Romanzal en los años 1970, inclusive la falta de compromiso con la continuidad que es “folclóricamente” peculiar a la administración pública brasileña. No obstante, llamamos la atención a los períodos en los que el escritor ocupó cargos en el poder ejecutivo, como mencionamos adelante, y detenía atribuciones para establecer un programa. (Lima: “A música armorial”, p.16s.)
- 17 Con la excepción del Ballet Popular de Recife (fundado en 1976 bajo la denominación de Grupo Circense de Danza Popular y rebautizado el año siguiente), activo hasta hoy.
- 18 Mário de Andrade: *O banquete* (São Paulo: s. n., 1945); 3a. ed. con introd. de Jorge Cole y Luiz Carlos da Silva Dantas (Belo Horizonte: Itatiaia, 2004), p. 153.
- 19 Ventura (2007) cuenta que las partituras de las obras grabadas por el Quinteto Armorial hasta 1975, con una sola excepción, se hubieron perdido en una inundación ocurrida aquél año en Recife.
- 20 Es sintomático que Pernambuco permanezca hasta los presentes días sin un curso de composición en cualquier nivel (técnico, de graduación o posgrado) y sin programa de posgrado en artes.
- 21 Amilcar Bezerra: “Movimento Armorial x Tropicalismo: Dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea”, *V Enecult – Encontros de Estudos Interdisciplinares em Cultura*, Salvador, 2009, p. 2, bastardilla nuestra.
- 22 Lo corrobora Amilcar Bezerra: “Estrela armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional”, *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Río de Janeiro, 2005, p. 2.
- 23 Herom Vargas: *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Cotía, SP: Ateliê Editorial, 2007), p. 59ss.
- 24 Tal cual describe Lúcia Gaspar: “Ariano Suassuna”, *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, s. d., disponible en: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=328&Itemid=180.
- 25 Conforme Bezerra: “Estrela Armorial”, el escritor pasó de 1981 a 1991 sin publicar libros y artículos en la prensa.
- 26 Roberta Ramos Marques: “Utopia e ideologia na estética e na política de Ariano Suassuna”, *PG Letras 30 Anos*, PPGL UFPE, Recife, 2007(?), p. 4, bastardilla nuestra.
- 27 Ligados a Ariano Suassuna, pues la Orquesta Armorial, durante una de las administraciones del violinista Cussy de Almeida en la dirección del Conservatorio Pernambucano de Música, fue brevemente reactivada y grabó dos CDs en 1994. Tal iniciativa no es tomada en consideración en los estudios que encontramos sobre el armorial.
- 28 Cuarteto Romanzal, en la verdad. Carlos Eduardo Amaral: “Entrevista com Jarbas Maciel – 2002”, Sitio *Audições Brasileiras*, Recife, disponible en: <http://www.audicoesbrasileiras.mus.br/materias/entrevista-jarbas.html>
- 29 Paulo Costa Lima: *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia* (Salvador: Fazcultura/Copene, 1999), p. 110.

- 30 Según el compositor Clóvis Pereira, hubo una tentativa de se desarrollar ejercicios didácticos que usaran modos y ritmos de la música nordestina como modelo: “Ariano cierta vez lo propuso, pero la dirección del Conservatorio [Pernambucano de Música] en aquél momento [no sabemos cuando] no consiguió motivar los profesores de percepción musical y solfeo a pesquisar esa forma de enseñanza, llevando en cuenta que no hay libros sobre el asunto que enfatizen el modo nordestino de cantar. Bastaría encomendar a los compositores solfeos en escala armorial [escalas modales nordestinas] y eso sería, en mi visión, muy rico – integraría el pueblo a la música, tal cual la enseñanza de música popular, condenada hasta los años 1970. Lo intenté [en el Departamento de Música de la UFPE] pero no conseguí porque hay un sector de teoría que lo decide. Hoy es viable dicha propuesta”. Amaral: “Entrevista”.
- 31 También no nos consta que el Movimiento Armorial haya promovido festivales, congresos, intercambios e iniciativas afines.
- 32 Bezerra: “Estrela Armorial”.
- 33 En el modalismo heptatónico, en especial (basado en los modos griegos), y no en el hexatónico o pentatónico.
- 34 Ventura: “Música dos espaços”.
- 35 Apud Amilcar Bezerra: “Movimento Armorial x Tropicalismo: Dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea”, *V Enecult – Encontros de Estudos Interdisciplinares em Cultura*, Salvador, 2009, p. 5s.
- 36 Paulo de Tarso Salles: *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980* (San Pablo: Editora UNESP, 2005), p. 98.
- 37 Andrade: Ensaio, p. 16.
- 38 José Ramos Tinhorão: *História social da música popular brasileira* (San Pablo: ed. 34, 1998), p. 290.

Una compleja reconstrucción sociohistórica: mirada caleidoscópica a la cumbia chilena

Alejandra Vargas, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Lorena Ardito
Colectivo de Investigación “Tiosos pero
cumbiancheros” www.tiososperocumbiancheros.cl

“¿Qué clase de idea podemos formarnos de una época, si no vemos gente en ella? Si sólo podemos ofrecer descripciones generales, nos limitamos a crear un desierto y a llamarlo historia”

Peter Burke, ¿Qué es la historia cultural?

Esponáneamente, el son de la cumbia chilena se convirtió en sinónimo de salir a bailar. Las pistas de baile se llenaban y alcanzaban su clímax cuando alguno de los improvisados bailarines tomaba por la espalda a alguna compañera, poniendo las manos en su cadera y haciéndola seguir el juego con otro compañero, que a su vez repetía esto, hasta formar un *trencito* que arrastraba los pies al ritmo de la música. En algún momento, el que iba en la delantera no encontraba a nadie más a quien tomar y, con pánico escénico por ser el protagonista, incentivaba a la *locomotora* a gritar *vueeeelta*, para quedar en la trastienda de este peculiar y colectivo baile. Todos alzando las manos se volteaban, entonando enérgicamente el coro de la canción de turno.

Tanto el repertorio musical como la performance coreográfica eran conocidas por todos, más aún por quienes podían en ese instante desviar la atención de sus poco agraciadas caderas, como sucedía con el mencionado *trencito*. Era el comienzo del nuevo milenio.

En la medida en que Chile se acercaba al Bicentenario¹ las discusiones se centraron en el debate en torno a la identidad nacional y la relevancia de identificar y ensalzar “lo chileno”, cultural, histórica, social, folclórica y musicalmente. Sin

embargo, había una invitada (o *colada*², como dirían algunos) a estas celebraciones que complejizaba el debate. Ya fuera por su origen, su llegada, su asimilación y la apropiación que tuvo, resultaba difícil de dilucidar, por un lado, porque aparentemente no era considerada un objeto de estudio válido, y por otro, porque su simpleza rítmica, su vinculación al mercado y su pasaporte extranjero cuestionaban su inclusión en el debate.

Nuestra investigación comienza desde esta contradicción. La cumbia estaba aquí, pero ¿qué sabíamos sobre ella?, ¿por qué formaba parte de la memoria musical colectiva de nuestra generación, de la de nuestros padres, de nuestros abuelos?, ¿había una *cumbia chilena*?

La escena musical local de los 2000 vio florecer bandas provenientes del rock que revivían repertorios cumbiancheros tanto extranjeros, llegados a Chile en la década de los '60, como de cultores nacionales que comenzaron a cultivar la cumbia por esos mismos años. Lo singular de este *revival* es que mantenía un repertorio con más de 50 años de vigencia, aunque con nuevos arreglos e influencias (desde el rock, el ska, el punk, entre otros) que sugerían nuevas texturas sonoras para seguir entonando y bailando las canciones que desde nuestros abuelos hacen gozar a chilenos y chilenas. El resultado de este fenómeno ha sido ver en un mismo escenario a bandas emergentes con otras, ya consolidadas, agrupaciones cumbiancheras.

Nos planteamos entonces una investigación que se hiciera cargo de escarbar en el proceso en que la cumbia llega a Chile, se apropia y chilena, a través de una reconstrucción sociohistórica. Para desarrollarla, ha sido necesario un trabajo transdisciplinario, que articula miradas académicas distintas, trascendiendo las construcciones interpretativas meramente disciplinares. Las herramientas metodológicas de las distintas áreas han resultado, entonces, aisladamente insuficientes pero al mismo tiempo en conjunto indispensables, más aún cuando la cumbia es el testigo presente de las generaciones que nos anteceden y que nosotras significamos como una síntesis de época.

Nuestro punto de partida fue una extensa revisión bibliográfica, que permitió conformar un corpus relevante de conceptos y categorías de análisis, al tiempo que comprobar la escasez de estudios que abordaran en Chile la importancia de la cumbia y sus particularidades históricas, estéticas y sociales. La cumbia nos interroga, planteándonos dilemas identitarios, étnicos, clasistas, políticos y de procesos socio-musicales de inclusión, conflicto e inclusión.

Por otro lado, por las particularidades de estos procesos consideramos que no es posible llevar a cabo una reconstrucción lineal de éstos, por lo que nuestra propuesta apunta a entender las rupturas y continuidades tanto como su relevancia social, con todas las contradicciones identitarias que confluyen, especialmente, si la consideramos en su espacio festivo.

La bibliografía, tanto histórica como musicológica, ha dejado invisibilizada esta temática, por lo que para lograr una reconstrucción del proceso de consolidación de la

cumbia chilena en un género popular y reconocido como propio, proponemos la oralidad como estrategia central. Y es que en esta investigación, la palabra principal la tienen los propios cultores, testigos vivos del patrimonio sonoro y de época que nos entregan luces del estudio de caso en que nos hemos enfocado. Sin embargo, la historia oral presenta también las debilidades propias de cualquier ejercicio de memoria (colectiva, individual, emotiva, etc.), principalmente cuando se intenta hurgar en imágenes y recuerdos que se conservan desde hace más de media década, como es el caso de los abuelos cumbiancheros que en los años 50 y 60 presenciaron la llegada y transformación de este género en nuestro país.

Además, hemos notado una tendencia a idealizar la época³ en la cual la cumbia llega al país - de ahí su denominación de “época de oro de la bohemia chilena”. Esta idealización proviene tanto de sus propios testigos protagonistas, como de investigadores que han abordado el período desde temáticas atinentes al tiempo que tangenciales, como el mundo del vedetismo o las sonoridades tropicales en general. La idea de que “todo tiempo pasado fue mejor” se encuentra totalmente instaurada al revisar la *bohème*.

Dado aquello, el establecimiento de un marco temporal para nuestra investigación, pasa por considerar las temporalidades braudelianas: como un proceso de mediana duración que inicia con la llegada de la música tropical, donde se enmarca la cumbia, una migrante de segunda generación antecedida por la rumba, el mambo y otros ritmos tropicales, pero que a su vez se enmarca en un proceso mayor, de larga duración, que comienza a inicios del siglo XIX con la emergencia del ideario nacional blanqueado.

Su trayectoria nos remonta a los anales de nuestra historia republicana, donde se cristaliza el constructo identitario que desde el Estado occidentalizado, blanqueado e ilustrado se impuso, y en muchas de las dimensiones de la conformación de “lo chileno”, que se consolidó como referente eficiente de imaginario nacional. Punto que desarrollaremos más adelante.

Dentro de proceso de mediana duración aludido, debemos considerar dos ejes importantes: por una parte, la internacionalización de las musicalidades afrodescendientes que se desarrollaron en América Latina en un formato orquestado y blanqueado, de acuerdo a las necesidades y gustos de las élites de los salones de los años '30 en adelante (inspiradas en los formatos europeos) y, por otra, se enmarca en un proceso de latinoamericanización de la propia cumbia desde Colombia, que se produce desde la década del '50, y cuyos ecos en el territorio nacional se alcanzan a sentir una década más tarde, con la llegada de cultores cumbiancheros extranjeros⁴ y la emergencia local de agrupaciones que cultivan exclusivamente su ritmo como repertorio⁵.

Por otra parte, entender la cumbia en contexto, en su relevancia social, nos interroga también sobre el ámbito festivo y carnavalesco chileno, punto en el que nuestra reconstrucción adquiere ribetes históricos de larga duración, que trascienden la

instauración de la República – aunque con ésta se acentúan- y que, desde la llegada de los españoles, establecieron cánones en detrimento de nuestras propias prácticas. Al respecto, el historiador chileno Maximiliano Salinas plantea que:

“... al fin de cuentas, la historia de la música, o la musicología histórica, debe abrirse más claramente a la diversificación de los lenguajes multiculturales. Al fin, somos excesivamente herederos de la historiografía ‘euro céntrica’, donde todavía no se logra ver en pie de igualdad a las diversas manifestaciones culturales y musicales de los pueblos. Parece que todavía al momento de crear un relato histórico nuestro discurso y nuestra forma de pensar es aun monológico, o monocorde, no dialógico, o polifónico, para decirlo de una manera sonora. Aun parece que operamos con las categorías occidentales de civilización-‘barbarie’, que nos hacen ver a los otros como seres no del todo humanos”⁶.

Así, aunque estas categorías todavía tienen vigencia en la academia local, son cada vez más los esfuerzos de investigadores de las humanidades y las ciencias sociales por entender la significación de las músicas populares, poniendo énfasis en la pluralidad y, en este caso particular, comprender la relevancia social de la cumbia en la idiosincrasia chilena que ha traspasado las barreras sociales por su arraigo en los espacios festivos, convirtiéndose de este modo, en un ámbito de reflexión sobre nuestra identidad. El musicólogo alemán Nils Grosch se ha preocupado de plantear hipótesis que explican el recorrido y arraigo de las músicas populares en América Latina y, al mismo tiempo, da cuenta de la dicotomía existente entre una historia larga y otra corta. De paso, Grosch establece la relación entre esa dicotomía y la jerarquización de las músicas doctas en perjuicio- o prejuicio- de las músicas populares:

“...desde el nacimiento de las jerarquías sociales han existido prácticas musicales ligadas al ‘pueblo’ junto a aquellas sostenidas por las élites. Por otra parte, lo que entendemos por ‘música popular’ es una categoría mucho más reciente, culturalmente problemática, que se encuentra en una relación de tensión con las formas musicales ‘superiores’ y marca un ámbito atravesado por conflictos sociales”⁷.

La revisión historiográfica nos da cuenta de la negación constante de las festividades del bajo pueblo y del esfuerzo que se hacía por parte de las autoridades políticas, eclesíásticas e intelectuales, por coartar las manifestaciones populares. Se intentó imponer un modelo civilizado-blanco, culto e ilustrado, al mismo tiempo que se invisibilizó lo indígena, lo negro y lo popular.

Sin embargo, en varios momentos de la historia, se han producido desbordes que aunque la historiografía tradicional ha intentado invisibilizar o lisa y llanamente, negar, hoy son el testimonio que nos entregan antecedentes y “otra” comprensión de las festividades y prácticas culturales nacionales, tanto en los procesos de larga como de corta duración. En este sentido, resulta relevante considerar los hitos que debimos establecer para abordar la investigación de la cumbia chilena, relacionada con los contextos sociopolíticos e histórico-culturales relevantes de la historia reciente.

Tomando la herramienta que propuso Eric Hobsbawm⁸ al establecer “tiempos cortos y largos”, que rompen con la temporalidad lineal y matemática, relevando los procesos en contexto, proponemos como herramienta metodológica para el estudio de la cumbia chilena, en su dimensión de fenómeno de corta duración pero de profundo arraigo, la siguiente cronología a partir de “décadas contextuales”: albores de la cumbia chilena (década de los '40 hasta 1962); arraigo y apropiación (desde 1962 hasta 1973); repliegue de los músicos, cierre de espacios y apagón cultural (desde 1973 hasta 1990); reconocimiento de los músicos y de la necesidad festiva (desde 1990 hasta 1999) y movimiento de la Nueva Cumbia Chilena (desde 1999 a la fecha).

Es necesario detenerse, especialmente, en el quiebre sucedido a partir de la dictadura militar que va de 1973 a 1990 - “apagón cultural” - por las prácticas violentas que obligaron a la población (músicos de la bohemia y públicos, entre ellos) a replegarse a otro tipo de espacios, como la televisión y las fiestas privadas, quedando en una nebulosa las prácticas festivas y populares, que sólo con el retorno a la democracia reaparecen en los espacios públicos, pero que los músicos, cultores nostálgicos del “tiempo de oro”, están ávidos de entregar, contar y cantar.

Además de hacer de la oralidad la principal fuente de reconstrucción, hemos recurrido a las fuentes tradicionales, tales como la revisión de archivos de diversa índole, entre los que cabe señalar la prensa, las revistas especializadas⁹, discografía y rankings de los sellos musicales, principalmente para contrarrestar información y contextualizar el relato de los cultores y sus archivos personales (fotos, grabaciones, autógrafos, etc.) que en ocasiones han cuestionado los pocos consensos existentes y que nos han planteado un trabajo dialógico, incluso, con los silencios y/u omisiones.

En la actualidad el debate sobre la festividad, la ausencia de carnaval, el reconocimiento de la pluralidad étnica o la reconstrucción (y deconstrucción) de lo popular, han llevado a ir escarbando en la historia nacional, especialmente desde las generaciones que crecieron con la influencia directa de la Dictadura, pero que al salir a la luz nuevas y variadas fuentes, han encontrado que las manifestaciones de alegría han sido perseguidas y negadas desde mucho antes. Cabe, entonces, hacerse la pregunta ¿qué nos dice la fiesta sobre las identidades que se quiere invisibilizar?

La cumbia chilena nos entrega algunas respuestas de nuestro contexto, pero a la vez, nos sumerge en el contexto regional donde la cumbia se anidó casi como una planta vascular, con raíz latinoamericana. Sergio Pujol, explica al respecto:

“En todos esos casos la cumbia se hace presente como música emblemática de los excluidos, si bien cada músico hace su

propia lectura o su propio uso de la especie. (...) Quizá sea esta variedad de referencias y de intereses, siempre a partir del sobreentendido tropical, lo que le permite a la cumbia ser tan ubicua, tan francamente latinoamericana, un poco de todos, un poco de nadie. Su elocuencia musical no pertenece al orden de las identidades locales, ni al de las nacionales: su identidad es la de los pobres, la de los pibes chorros y la de las damas gratis, estén donde estén. A diferencia de casi todos los géneros de música popular constituidos en América Latina entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la cumbia carece de abolengo patrio. Como dijimos, los propios colombianos sólo se reconocen en ella parcialmente; prefieren hablar del vallenato y el pasillo a la hora de citar sus músicas vernáculas, y de champeta, currulao y tambora, para nombrar los ritmos que bailan en la actualidad. (...) Con tan pocos historiadores y exégetas que se ocupen de ella, la cumbia parece estar presa de un presente continuo, sin historia, sólo viva en los cuerpos que la bailan y las voces que la frasean. En ese aspecto, su situación se asemeja a la de las músicas anónimas, y no debe sorprender que el aprendizaje de su danza pueda tener como primer ámbito las cunas de lo tradicional. Por ejemplo, en la Argentina es común encontrar pasión por la cumbia allí donde se frecuenta el chamamé o la chacarera, como si el tránsito de las especies telúricas a lo tropical fuera una consecuencia natural. Algo similar sucede con los bailes folclóricos en Bolivia, Perú y más al norte. En esos ámbitos, nadie se pregunta cuánto de auténticamente tropical tiene ese baile que desborda las pistas de tierra en alianza con los estilos del folclore.”¹⁰

De este modo, queda evidenciada la complejidad del objeto de estudio propuesto, la deuda pendiente que existe aun impaga desde la musicología local por abordarlo de manera múltiple, y las potencialidades interpretativas y dialogantes, en tanto transdisciplinarias, que propone a la investigación musical.

Revisemos entonces algunos de los avances presentes en la literatura académica chilena.

Literatura cumbianchera: ¿Qué hay sobre cumbia en la historiografía musicológica en Chile?

En Chile, la musicología ha concentrado tradicionalmente sus esfuerzos en indagar sobre las músicas llamadas doctas, y cuando se ha acercado a la música popular, ha sido el folclor el objeto predilecto de las publicaciones. Esto se debe, en parte, a que el interés de la musicología chilena ha estado centrado fundamentalmente en sus vertientes más tradicionales, como la musicología histórica y la

etnomusicología, las cuales se interesaron tardíamente por el estudio y rescate de las músicas populares, entendidas como aquellas que se desarrollan en el marco de la industria cultural.

Han sido otras disciplinas en Chile, como el periodismo y la historia, las que se han acercado en mayor medida a las músicas populares con un interés investigativo. Por ello, cuando la musicología finalmente se decidió a ingresar a estas aguas llenas de vaivenes, se encontró con que ya había un camino trazado con anterioridad.

Dentro de estos estudios sobre músicas populares (no folclóricas) –tanto desde la musicología como desde la historia y el periodismo– nos encontramos con un fértil desarrollo investigativo sobre géneros como el rock, el pop y la Nueva Canción Chilena, entre otros, pero son muy pocos aquellos estudios dedicados a géneros tropicales, y especialmente escasos en el caso de la cumbia chilena.

Al comenzar esta investigación sobre la llegada, arraigo y chilenización de la cumbia, nos acercamos a la bibliografía existente en Chile al respecto y nos encontramos con algunas sorpresas. En la bibliografía historiográfica, periodística y musicológica que revisamos, identificamos fundamentalmente 3 tipos de acercamientos a la cumbia chilena.

Por un lado, están los grandes relatos historiográficos sobre músicas populares enmarcados en una “historia de”¹¹, donde la llegada, arraigo y presencia de la cumbia en Chile se encuentra condicionada exclusivamente a una cultura de masas, donde los medios de comunicación masivos son parte fundamental de este proceso. El acercamiento de estos estudios a la cumbia se hace a partir de la prensa y los archivos discográficos, dejando fuera de la reconstrucción histórica el relato de los propios cultores. Son los periódicos, las revistas, los discos y los rankings los que relatan esta historia, pero en la voz de los investigadores, con todas las interpretaciones y silencios que eso conlleva.

En segundo lugar, nos encontramos con un acercamiento a la cumbia chilena a partir de investigaciones centradas en otros temas y otras músicas, pero que se acercan a ella por la existencia de aristas comunes. Podemos citar por ejemplo los estudios del rock en Chile¹², que abordan algunos aspectos de la cumbia chilena, exclusivamente por las influencias musicales que ambos géneros tuvieron en común, como por ejemplo la influencia de la Orquesta Huambaly, una de las orquestas más destacadas del periodo de los albores de la cumbia¹³, bisagra entre el jazzailable, el rock y la música tropical.

Asimismo, pueden señalarse algunas investigaciones que a partir de crónicas de la historia de la música chilena¹⁴ dan cuenta de algunas características y funciones sociales de la cumbia, pero sin abordar esta música directamente, sino que a su relevancia social en tiempos particularmente complejos de nuestra historia nacional.

En tercer lugar, pueden considerarse acercamientos recientes de investigadores jóvenes, los cuales generalmente no publican sus reflexiones en revistas académicas

sino que utilizan otros formatos de difusión de los resultados y avances de sus investigaciones, como por ejemplo sitios webs (blogs y otros), videos documentales y charlas. La particularidad de este tipo de investigaciones es que se desarrollan muchas veces desde la interdisciplina y en diálogo con otros investigadores. No obstante, pocas de ellas han logrado consolidarse como reconstrucción sociohistórica, en tanto aluden a territorios específicos, como son las tesis de pregrado que hemos encontrado sobre cumbia y específicamente, cumbia coquimbana¹⁵, o a partir de géneros o subgéneros dentro de la propia sonoridad cumbianchera, donde destaca el trabajo aun en desarrollo del blogero Cristian Peñaloza.

Pero, ¿qué debates propone esta literatura cumbianchera al encontrarse con las versiones orales del proceso?

Consensos y cuestionamientos: mitos de la historiografía y la historiografía musicológica.

Tal vez por lo escasa que ha sido la indagación respecto a la cumbia chilena por parte de la academia, se han establecido ciertos consensos respecto a los procesos que han llevado a la cumbia a constituirse en una música popular a la que podemos agregar el adjetivo de chilena, con el riesgo de construir mitos que invisibilizan procesos fundamentales, empobreciendo la riqueza y complejidad del fenómeno.

Los principales consensos con que nos hemos encontrado a lo largo de la investigación tienen que ver con los procesos de llegada de la cumbia a Chile y su conformación como una musicalidad propia a la que podemos llamar cumbia chilena. Se ha planteado que la cumbia se instala en Chile producto de una combinación de elementos, fundamentalmente relacionados a la industria cultural de la época: la moda radial de Mike Laure y sus cometas y de las cumbias de Tulio Enrique León, las giras a Chile de Los Wawancó, y la llegada a nuestro país de cultores extranjeros que se transformaron en estrellas de la industria local, como el venezolano Luisín Landáez y la colombiana Amparito Jiménez.

Se habla de ellos como parte de una industria musical en crecimiento, pero no se desarrolla un tratamiento profundo respecto a por qué estos cultores llegaron a tener el éxito que tuvieron en Chile. Tampoco se indaga en las circunstancias sociales y las particularidades culturales existentes en nuestro país que ayudaron a que esta música se anidara aquí, ni en la relación que tenemos los chilenos con nuestro cuerpo y el baile.

Pero ¿qué había en Chile antes de la llegada de la cumbia? Es la llamada *época de oro* o la *bohemia chilena* la que cristaliza el escenario sonoro que desde los años sesenta fue fecundado por la cumbia. Entre los años '30 y '50 se va gestando en Chile el escenario propicio para la llegada y arraigo de la cumbia en nuestro país.

En la bibliografía musicológica e historiográfica se ha planteado que a partir de los años 60 (después de la Revolución Cubana) disminuye drásticamente el flujo de

músicas afrocubanas (que eran las que constituían la escena musical de los años dorados de la bohemia) hacia el resto del mundo. Este espacio que dejan las músicas afrocubanas en Chile es ocupado por la cumbia, que enmarcada en un proceso de internacionalización de la cumbia colombiana de salón, llega a Chile para quedarse.

¿Pero qué más se ha historizado de estos años dorados de la bohemia chilena?, ¿solamente se desarrolló el baile negro de salón estilizado y blanqueado al interior de los locales de esta época de oro?, ¿hubo en los salones otro tipo de musicalidades no señalada en la historiografía?

Los acercamientos musicológicos e historiográficos tradicionales han omitido ciertas apreciaciones fundamentales del contexto sociocultural chileno, especialmente aquellas relativas al cuerpo y al baile. Para comprender a cabalidad el proceso de llegada, arraigo y conformación de la cumbia como “chilena” es necesario considerar que durante esta época de bohemia, el repertorio llamado tropicalailable, compuesto fundamentalmente por ritmos afrocubanos, no era bailado por el grueso del público chileno, sino que más bien éste era concebido como un espectáculo que se miraba y no se practicaba. El peso histórico de la moralidad eclesiástica de la mano al constructo nacional que determina la dicotomía de lo correcto / incorrecto, de lo visible / invisible, de lo prohibido / permitido, han provocado una especie de atrofia en la zona pélvica de los chilenos, que concentran los movimientos en las extremidades superiores (mover el pañuelo, alzar las manos, “picar cebolla”, etc.) y que niegan el erotismo que el baile representa. Esto no quiere decir que en Chile no se bailara, si no que al hacerlo, los cuerpos estaban mucho más constreñidos.

También es importante considerar que junto a la fiesta, espacio de baile y conquista por excelencia, se ha coartado la espontaneidad y soltura corporal, lo que se traduce en nuestro baile tieso pero cumbianchero, bastante alejado de sus raíces afrocolombianas como si en Chile la africanía no fuera un constituyente relevante.

En los años dorados de la bohemia chilena, bajo el deslumbramiento por la fastuosidad de las orquestas tropicales, se ha planteado que el espectáculo, las plumas y los brillos llenaban todos los escenarios nocturnos. Pero esta bohemia de los años dorados tuvo matices afros que no han sido considerados en los estudios musicológicos ni historiográficos anteriores. Si no fuera por la voz y el registro de sus propios cultores, estos quedarían invisibilizados dentro de la historia. Iván Díaz¹⁶ nos cuenta a través de sus propios recuerdos y fotografías personales que hubo tambores batá, atabaques, bailes afroyorubas y montajes percusivos de tintes afros en medio de esta bohemia de los años dorados que pretendía mostrar en sus salones solamente ritmos estilizados y blanqueados.

Tal como la cumbia llega a Chile para quedarse, sus cultores más importantes también lo hacen. Es sabido - y difundido por la bibliografía musicológica e historiográfica - que Luisín Landáez decidió hacer su carrera de cantante en nuestro país. De hecho, se convirtió en uno de los artistas más carismáticos y queridos durante los años de la Unidad Popular, estableciendo un compromiso claro con este

movimiento político y cultural al hacer bailar en las marchas y congregaciones populares por Salvador Allende. Se cuenta también de lo complicada que se volvió su carrera durante la dictadura militar de Pinochet, cuando debió pasar algunas temporadas en Venezuela debido a que su nombre se encontraba fuertemente vinculado al gobierno socialista. Finalmente, la muerte lo encuentra en nuestro país a inicios de los 2000, sin nunca haber recibido el reconocimiento que amerita su papel en la historia de la música nacional, salvo la grabación que realizó del tema “Macondo” junto a Sexual Democracia en el año 1993¹⁷.

De Amparito Jiménez se cuenta que, al igual que Luisín Landáez, llega durante la primera mitad de los años 60 a Chile, cantando cumbias colombianas en programas de televisión. Se habla de su primer disco y su alta popularidad de esos primeros años. Y especialmente se considera lo importante y fundamental de su influencia para el desarrollo de la cumbia en nuestro país. ¿Pero su influencia cumbianchera sólo se remite a ese primer disco? ¿Amparito Jiménez es solamente la voz que trajo a Chile la “Pollera Colorá”?

Hablar con los cultores vivos se torna así en una herramienta de indagación y profundización de significaciones interpretativas y matices históricos que la Gran Historia y la alusión tangencial a la cumbia no logran visibilizar. Pero al mismo tiempo, se transforma en un ejercicio de valorización patrimonial y compromiso investigativo que rompe la relación sujeto-objeto de investigación, para edificar discursos y relatos donde la subjetividad adquiere un papel central, no como elemento de invalidación en la construcción del conocimiento sobre esta peculiar sonoridad, sino justamente como instancia de acercamiento a su naturaleza cotidiana, festiva y arraigada característica.

Nuestro enfoque metodológico y propuesta investigativa

Como generalmente las reconstrucciones historiográficas y musicológicas se basan en los archivos de prensa y discográficos, sucede que la información invisibilizada por los medios de comunicación se transforma también en un silencio en la documentación. Remitir a un solo tipo de fuente la reconstrucción histórica y musicológica de un género musical no sólo implica la omisión de cierta información, sino que también puede generar complicaciones mayores. La consideración de las fuentes escritas como “datos duros”, superiores en rigurosidad a otras fuentes como la entrevista es un error, ya que estos éstos pueden estar tan llenos de rugosidades, fallas y omisiones como cualquier otra fuente de información que esté sujeta a la fragilidad de la memoria y a las decisiones humanas.

Consideramos también que estas omisiones anidan una mirada despectiva sobre la simpleza de la cumbia chilena, que no reconoce que esa misma simpleza es la que le da forma y carácter, y al mismo tiempo, la hace ampliamente apropiable desde el baile y desde la fiesta, espacios con los cuales la academia muchas veces mantiene una relación romántica y nostálgica, manifestada en su lectura de las fuentes desde las cuales reconstruyen algunos capítulos del pasado festivo de nuestra cultura popular.

Nuestra propuesta investigativa responde precisamente a estas falencias metodológicas, inspirándonos a crear y sostener un modelo integral y transdisciplinario de recolección de información, de manera dialogante con los cultores y protagonistas de la historia de la cumbia en Chile. Con esto buscamos hacer hablar a los silencios y especialmente relevar los aspectos menos conocidos por la historiografía tradicional.

Este diálogo con los cultores resulta fundamental puesto que han sido ellos quienes han sido testigos de la llegada, la transformación y el arraigo de la cumbia a Chile y pueden contar de primera fuente su visión sobre este proceso. Sin embargo, el paso de los años y la fragilidad de la memoria hacen que muchas veces estos relatos se vean confundidos con otros, entregándonos el desafío de establecer de modo comparativo y complementario un diálogo con otras fuentes y otras disciplinas.

Este trabajo dialogante nos ha permitido develar ciertas preguntas que surgían al revisar la historiografía musicológica tradicional. La entrevista, y muchas veces la sola conversación con los cultores cumbiancheros, nos ha regalado la fortuna de no encontrar respuestas cerradas sino que siempre ventanas abiertas a nuevas preguntas que nos han permitido poco a poco marcar los surcos por donde puede ir el camino de una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena .

En 3 años continuos de estudio, este camino nos ha sido fructífero, pues el enfoque testimonial ha permitido cubrir puntos ciegos y estimular el habla de algunos de los silencios con los que la cumbia interrumpe su propia sonoridad históricamente considerada.

El bongosero Iván Díaz ha sido un cultor transcendental en la historia previa a la llegada de la cumbia, principalmente por su acercamiento a la música afro, de inspiración yoruba, que según los relatos historiográficos y musicológicos no existía en Chile aún.

Amparito Jiménez ha sido mucho más que la voz que trajo a Chile “La pollera colorá”, fue quien enseñó a bailar cumbia colombiana a los chilenos por medio de fotonovelas y programas de televisión. También fue quien enseñó a muchos músicos, como fue el caso del connotado José Arturo Giolito (quien formó Giolito y su Combo), a tocar este ritmo y adaptarlo a los instrumentos que teníamos en Chile por medio de los discos que ella traía a nuestro país en cada uno de sus viajes.

Marty Palacios, fundador de la Sonora Palacios, al ser entrevistado señaló la importancia que tuvieron Luisín Landáez y Amparito Jiménez en el transito del repertorio cumbianchero, además de la influencia de la industria que le permitió conocer el estilo de la Sonora Matancera (Cuba) y la Sonora Santanera (México) y que tan fuertemente calaron en el estilo que adoptaron en su trabajo, al igual que la influencia musical de Los Wawancó, que estuvieron en Chile en 1960.

Pero además, Marty Palacios señaló la visita de la agrupación colombiana Los Hermanos Ferreira al restaurante El Pollo Dorado (en mayo de 1962), la cual traía un repertorio que incluía la fusión de cumbia y rock, en el momento en que la discusión

académica se centraba en la contraposición del rescate folclórico nacional o la adopción del rock fuertemente impulsado por la industria musical. Se produce aquí un nuevo destello dentro de nuestra investigación que abre la puerta a otra posible entrada de la cumbia a Chile y que no ha sido trabajada hasta ahora. Otro consenso que se nos viene abajo.

Estos hallazgos solamente han sido posibles por medio del enfoque testimonial, al hacer hablar a los protagonistas de esta historia y ponerlos en diálogo con las otras fuentes historiográficas y musicológicas con que nos hemos encontrado.

Los cultores que siguen vigentes haciendo música no son difíciles de encontrar, pero sí muchas veces de acceder a entrevistarlos, pues su tiempo es escaso. Pero en el caso de aquellos que por su avanzada edad, o bien por otro tipo de factores, se encuentran relegados al mundo privado, sin mantener una vigencia sobre los escenarios, muchas veces ha resultado toda una osadía su búsqueda, y el encontrarlos se transforma en un descubrimiento.

Pero no ha bastado con encontrarlos. Ha sido necesario lograr su confianza y hurgar en los capítulos, imágenes o preguntas que estimulan en ellos un ejercicio de memoria para construir oralidad de episodios o procesos muchas veces guardados en su propio olvido. Nuestra propuesta es seguir propiciando el relato de esa memoria, que es a fin de cuentas, de todos quienes alguna vez gozamos de la cumbia “a la chilena”.

Además, este trabajo nos obliga a permear las formaciones académicas y profesionales para poner nuestro conocimiento a disposición de un diálogo y aprendizaje constante, que traspasa y resignifica los tiempos históricos, que nos entrega una nueva visión del presente y que, principalmente, llena de sonidos nuestra heterogénea identidad.

Notas

- 1 Celebrado cada año el 18 de Septiembre rememorando la formación de la Primera Junta de Gobierno de 1810 la que, paradójicamente, se constituyó para guardar fidelidad al rey Fernando VII de España.
- 2 Término comúnmente utilizado en Chile para denominar a quienes llegan a un lugar sin haber sido invitados formalmente.
- 3 O “historia impresionista” como la llama Peter Burke en *La historia cultural* (Madrid: Paidós, 2006).
- 4 Como Amparito Jiménez desde Colombia o Luisín Landáez desde Venezuela.
- 5 El caso que nos entrega el puntapié inicial es la conformación de la Sonora Palacios.
- 6 Maximiliano Salinas. “Toquen flautas y tambores: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI- XX.” *Revista Musical Chilena*. (193), 2000. P. 2
- 7 Nils Grosch. “¿Música popular en la galaxia Gutemberg?: un intento de una reinterpretación desde la perspectiva de la historia de los medios.” *Música popular, exclusión / inclusión*

- social y subjetividad en América Latina. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL*, 2005. P. 61.
- 8 Eric Hobsbawm. “¿Qué deben los historiadores a Karl Marx?” En *Sobre la Historia* (Barcelona: Editorial Crítica), 1998, Pp. 148-162.
 - 9 Tales como: Ritmo y Juventud, Ecrán, El Musiquero, entre otras.
 - 10 Sergio Pujol. “Los caminos de la cumbia”. *Revista Todavía* (13) 2006.
 - 11 Como por ejemplo en *La Historia Social de la Música Popular* de Juan Pablo González, Claudio Rolle y Óscar Ohlsen, editado en 2009, hay un capítulo sobre música tropical, dentro del cual hay un apartado sobre la cumbia en Chile.
 - 12 Como por ejemplo, David Ponce. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 – 1984)*. (Santiago: Ediciones B / Comisión de Publicaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD, 2008).
 - 13 Con los albores de la cumbia nos referimos al período previo de la llegada de la cumbia a Chile, en el cuál se dieron ciertas condiciones que permitieron la proliferación de orquestas tropicales que abonaron el terreno para que más adelante la cumbia llegara y se arraigara en el país. Para más información sobre este tema consultar Alejandra Vargas, Mardones, Karmy y Ardito “Los Albores de la cumbia chilena”, *Tiesos pero cumbiancheros*, 2012. Disponible en:
http://tiesosperocumbiancheros.cl/PDF/Los_albores_de_la_cumbia_chilena_Actas_ASEMP_Ch.pdf.
 - 14 Por ejemplo, la crónica de José Miguel Varas y González. *En busca de la música chilena. Crítica y antología de una historia sonora*. (Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2005) que habla de la “cumbiaterapia” para contextualizar la situación de los exiliados chilenos en Europa.
 - 15 Como los trabajos de Sebastián Clavero o el de Aquiles Tolosa.
 - 16 Músico percusionista de sesión, bongosero de la Orquesta Los Caribes, fue uno de los principales músicos que indagó y popularizó las músicas de origen afro durante la bohemia de la llamada época de oro. Para mayor profundidad recomendamos revisar su reseña de entrevista en: <http://tiesosperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=541>
 - 17 En el disco “Sudamérica Suda”. De gran importancia ha sido en nuestra investigación ir rescatando estos hechos aislados que dan cuenta de la importancia que ha tenido la cumbia en la sociedad chilena y que ha desembocado en el movimiento de la nueva cumbia, de ahí que por ejemplo, Sexual Democracia en su biografía señale ““Macondo” es la primera cumbia hecha por una banda de rock en Chile, y su proyecto de colaboraciones transgeneracionales fue una apuesta muy visionaria y es la base, con la cual operan actualmente las bandas juveniles tropicales, fiesteras y pachangueras.” Sitio web oficial <http://www.sexualdemocracia.cl/index.php/historia>.

Estilo y ganancia: estrategias semióticas de diferenciación intracampal en el Pop Femenino del Siglo XXI

Guido Saá - UBA

Estado de la cuestión

En una primera instancia se vuelve imprescindible interiorizarse en el debate actual sobre lo masivo. Para abordar las temáticas de los fenómenos de comunicación masivos ha sido de gran ayuda el enfoque propuesto por Renato Ortiz¹, quien rastrea la relación íntima que compartió el desarrollo del capitalismo en el último siglo con los medios de comunicación y la búsqueda de homogeneización de una cultura global. El resultado de esta unicidad cultural a gran escala es denominado “globalización”, y cuenta con numerosos mecanismos de “inclusión”, gracias principalmente a los avances tecnológicos. En este proceso la ruptura de las fronteras “incorpora” e “integra” a todos los estratos indiferenciados de la población al juego de la producción, pues disociación y “desterritorialización” son vitales para el acercamiento de los miembros de la sociedad “total” al acervo cultural, modos políticos, características e imposiciones del “centro” con el canal impersonal del mercado (sigue el autor la lógica de centro-periferia de la Teoría de la Dependencia de Günder Frank). La aglomeración e indiferenciación genera una masa de “consumidores” preparados teleológicamente para este reacomodamiento global: son una consecuencia del proyecto etnocéntrico de integración.

Pero al mismo tiempo y en la misma línea diserta Jesús-Martín Barbero², que denuncia oportunamente la visión etnocentrista y de clase que se ha tenido a la hora de analizar la lógica de las culturas popular y masiva. Reivindica la idea del surgimiento de nuevas estéticas y hermenéuticas más allá de los condicionamientos que se vislumbran con la reproductibilidad técnica o el proceso semiótico modelizante generado a fines del siglo XIX en cuanto a temáticas y géneros masivos. Barbero se centra en el receptor y defiende la generación de nuevas “gramáticas”, recepciones y apropiaciones que el destinatario configura en base a sus aspiraciones, condicionamientos y contexto. Ambos autores se pueden hilar con Williams, que aporta la definición de hegemonía³, ya que el análisis de la globalización rastrea una hegemonía global potencial y difusa.

Complementario a estos debates sobre globalización y homogeneización cultural es la teoría semiótica de la cultura propuesta por Yuri Lotman por su riqueza conceptual. El autor relaciona el concepto de la cultura como sistema de signos con la circulación de textos rectores dentro de ella, y considera la homeostasis del sistema cultural un factor aplicable a los fenómenos de uniformización estética. Para el autor estoniano la jerarquía textual es un proceso hegemónico y la industria cultural podría pensarse como uno de sus tantos canales alrededor del globo⁴.

Respecto a la Industria cultural, han de introducirse los conceptos actualizados de la crítica a la misma (Negus, 1997, 1999, du Gay, 1997, Hesmondhalgh, 2002 y Peterson, 1990) por medio del análisis de Wong Chi Chung⁵. Hesmondhalgh y Miege en principio desmienten la total uniformización cultural del capitalismo tardío. Para ellos la tecnología habría abierto puertas creativas y canales de expresión nuevos y válidos. Siguiendo luego a du Gay y Negus, se plantea la existencia de una “economía cultural”, una serie de actividades ligadas y dependientes del capitalismo altamente compleja derivada del corporativismo y su poder de uniformización y control. Dentro de esta economía cultural la industria cultural se redefine e intensifica su accionar en parte gracias a la existencia de los intermediarios culturales, tales como el marketing y la publicidad, que nacen con la economía e información globales y estándares y facilitan el consumo. Peterson se centra en los nuevos soportes. Expone un campo teórico de análisis donde la industria cultural genera redes de relaciones productivas especiales en un sistema hexapolar productivo (tecnología, leyes, estructura industrial, estructura organizativa, carrera ocupacional y mercado). Sobre todo resalta la importancia de las nuevas tecnologías en la lucha por la competitividad de los *labels* en su estudio ejemplar del *rock & roll* de principios del siglo XX.

En el estudio de la representación es útil la idea presentada por Stuart Hall (cit. en Prince, 2010), que se focaliza en la construcción de la misma como una interpretación del mundo con diversos significados y distorsiones, ya que no existe la realidad como tal sino significados impuestos a conceptos de manera deliberada. Esta interpretación vislumbra la naturalización que se gesta de manera usual con las imágenes, y aporta el concepto de los estereotipos como asimilación no crítica de contenidos e ideas respecto a grupos determinados. De esta manera se legitiman representaciones y diferencias que manifiestan desigualdad en un nivel conceptual y se naturalizan en el día a día⁶. Esta interiorización es en general un ocultamiento del proceso de disección y clasificación entre clases, etnias y géneros inherente al capitalismo, que luego pregona uniformización e igualdad en los términos culturales que él mismo dicta. En este sentido, la hegemonía es activa sobre todo en las representaciones y éstas afectan a los ciudadanos-consumidores⁷.

En esta línea Isabelle Aubin analiza las imágenes desde las problemáticas de género y denuncia la “pornografización” de la cultura popular (Aubin, 2011). La autora encuentra una simbiosis entre las entidades pornográficas y las no pornográficas, ya que su hipótesis afirma que en ámbitos no eróticos la proliferación de productos libidinosos implica mayores ganancias. La existencia de estereotipos de lo femenino tienen el objeto de relegar el género a una posición utilitaria (“La domination par les hommes sur les femmes dans la pornographie est souvent reproduite par des vidéoclips. De ce

fait, la femme est représentée comme objet sexual, ce qui contribue à répandre les stéréotypes au sein de la société”⁸. En su misma línea Poulin⁹ expresa que la desigualdad entre géneros es estructural de la mundialización, y hace su aporte encontrando signos pornográficos en otros campos y explicando las causas de esta evolución. Michelé Prince (2010) establece un buen ejemplo de la relación de un videoclip con un espectador hipotético en una sociedad y contexto específicos y sus potenciales efectos sexistas.

Para imágenes tenemos en cuenta el análisis estructuralista junto con la clasificación de géneros discursivos. Hans Belting se ha ocupado de actualizar los problemas de percepción y estética contemporáneas: “Aunque nuestras imágenes internas no siempre son de naturaleza individual, cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas imágenes propias”¹⁰. Se ocupa también del análisis del medio o soporte de lo visto (“El medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales”¹¹ en tanto ideológico y coyuntural, acorde a una interpretación que considera las formas y los soportes como contenidos (e ideología).

Marco Teórico

En principio, utilizamos la definición del *New Grove Dictionary* de la palabra “Pop” para establecernos contextualmente (2001). Se lo define como un grupo de estilos musicales surgido a mitad del siglo XX principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña y diseminado por todo el mundo Occidental. Esta definición más adelante sugiere la unión entre esta manifestación y las nuevas tecnologías y métodos comerciales, lo cual nos lleva a pensar en una tendencia musical en expansión que sigue hasta nuestros días¹². El libro *Popular Music: The Key Concepts* es más rico y explicita la unión ineludible con la ganancia: “Musically pop is defined by its general accessibility, its commercial orientation, an emphasis on memorable hooks or choruses, and a lyrical preoccupation with romantic love as a theme”¹³. Kimberly Kim ensaya una definición propia de pop y concluye acertadamente que se trata de un grupo de géneros en difusa jerarquía y sucesión regido simplemente por la moda (explicita la existencia de *oldies*).

Esta explicación se entrelaza con la noción de industria cultural de Theodor W. Adorno. Según este autor, con el avance de la tecnología y el capitalismo, lo autónomo del arte desaparece cuando el fetichismo de la mercancía pone precio al arte haciéndolo un tentáculo productivo y productor más de la lógica capitalista¹⁴. El arte autónomo comienza a diferenciarse de un arte no-autónomo tonal, breve y de entretenimiento, gracias a las condiciones de producción que determinan los discursos en circulación y gestan un “gusto sedimentado”¹⁵.

Con este mismo razonamiento la perspectiva de Raymond Williams define a la hegemonía como un proceso de asunción de las formas de dominación efectiva como saturación y apropiación simbólica del ciclo vital (identidades, ideas, educación, relaciones, etc.). Sería un cuerpo de prácticas y expectativas de la vida en su totalidad, una cosmovisión construida por las clases dominantes y asumida por el colectivo dominado. De este modo la masificación es una performance hegemónica global etnocéntrica

y dirigida, cimentada y reproducida por instituciones (aprendizajes e identificaciones dirigidas y organizadas), tradiciones instituidas o forzadas (admisión selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado) y formaciones (movimientos conscientes y distinguibles por doctrinas). Todo esto se da en el contexto capitalista dentro de un proceso cultural con numerosos agentes activos, lo cual nos lleva nuevamente a Jurij Lotman, que describe el mecanismo de conservación y organización de la conciencia colectiva. Él explica que en la cultura se define (en tanto es un sistema de signos y significaciones codificadas) mediante la memoria (conjunto de textos aceptados y regulados) lo que las clases o sectores dominantes aceptan.

Para el análisis específico de los productores culturales es de destacar la teoría de los campos artísticos gestada por Pierre Bourdieu en relación con utilísimos conceptos cedidos por Jacques Maquet y Raymond Williams, dirigidos al análisis intracampal.

Un campo artístico, según Bourdieu, es un espacio de relaciones de fuerza entre agentes que poseen capital simbólico suficiente para ocupar posiciones dominantes. Las tomas de posición dentro del campo están ligadas a la posición que cada agente asume en la estructura respecto de los otros y a la ayuda del campo económico. El resultado es un coloide inestable de agentes en movimiento que en su dinamismo inherente define una cierta unificación dada por los límites del mercado. El espacio de los posibles se impone a los agentes como límites creativos, que se manipulan de manera relativamente libre.

El aporte de Jacques Maquet es útil para pensar con más flexibilidad los conceptos de Bourdieu, ya que toma elementos no artísticos como el diseño (“(los objetos industriales) no están descalificados de tener un valor estético porque sean fabricados en serie (...) pero la técnica de producción afecta a sus formas”¹⁶). En principio expresa la existencia de Objetos Estéticos (hechos para ser contemplados en lo formal desinteresadamente). Parte de la base de que en toda cultura total¹⁷ existe un *locus* estético (conjunto de elementos considerados placenteros o dignos de ver) y de que todo producto estético posee tres niveles de creación: ideacional, productivo y societal cuando se lo analiza a través del segmento estético (corte transversal productivo-ideológico-social de la gestación y circulación de una obra mediante un escorzo específico de sus márgenes). Para él un Estilo es una práctica común periodizada en la distinción de similitudes en un grupo de objetos; si lo extendemos a nuestro análisis, implica una multiplicidad de poéticas, géneros y especies combinada en una gran cantidad de objetos similares (canciones y videoclips, imágenes serializadas).

En el análisis productivo establece que la conducción y la exclusión son procesos que determinan la selección de formas estéticas apropiadas. En el análisis societal habla de organización social (complementariedad y actividades estables y permanentes). Para hablar de lo ideacional es muy explícito: “Es en los sistemas ideacionales donde ha de encontrarse la Especificidad Estética. Es porque ellos encarnan un sistema estético de las forma”¹⁸.

Para las obras musicales tomamos los parámetros de Madoery¹⁹ asumiendo las mismas como géneros discursivos. Él analiza específicamente la diversidad discursiva de la música popular en sus numerosos géneros, subgéneros y especies. Acuña los conceptos de procedimientos operativos, procedimientos estratégicos, arreglo, especie,

enciclopedia, *frame*, todos orientados al análisis clasificatorio y al escudriño de las operaciones de composición, interpretación y ejecución en la música popular. Se analizarán también y sobre todo cuestiones detalladas de lenguaje musical²⁰ para determinar los movimientos de las distintas especies y delinear los estilos.

En cuanto a las imágenes, se buscarán y relacionarán elementos icónicos, simbólicos e indiciales de acuerdo a la propuesta peirceana extraída de los artículos compilados por Di Stéfano²¹.

Objetivo General

El objetivo general de esta monografía es analizar la trayectoria estilística de las cantantes pop angloparlantes de visibilidad internacional durante el siglo XXI y la relación de esas trayectorias con el contexto económico, social y cultural que presupone la globalización y el desarrollo técnico-político inherente al capitalismo tardío (Industria Cultural). En un análisis global se busca entender las relaciones entre los cambios artísticos al nivel de la representación y el desarrollo de diversos factores íntimamente ligados con la “producción cultural”²² como un todo específico integrado y el “circuito de la cultura” en tanto realidad cambiante y compleja. La interacción entre los destinatarios y los productores de esta “industria musical” es el principio de todas las inquietudes pues encontrar los modos en los que el consumo afecta de manera compleja a la producción y a sus actores implicados es comenzar a preguntarse cómo se manifiestan las necesidades del cambio en un ambiente tan aparentemente homogéneo como es la creación de pop femenino global.

Objetivos Específicos

Los objetivos específicos de este informe versan en analizar las especificidades individuales forjadas por Britney Spears, Christina Aguilera, Lady Gaga, Katy Perry, Ke\$ha, Madonna, Rihanna y Shakira durante los últimos once años en lo que se supone como un período de intensos cambios. En cada una de estas artistas se busca rescatar períodos creativos en el análisis formal de las imágenes que las retratan, sus obras audiovisuales, musicales y líricas en relación a su éxito comercial y visibilidad mediática.

Las representaciones visuales se clasificarán en diversos tipos: publicidad, imágenes de álbum, imágenes en vivo y retrato extraartístico. El análisis de tipografías, representaciones diversas y el protagonismo y confección del cuerpo femenino tiene como objetivo entender el manejo de diversas construcciones signícas, estableciendo evoluciones individuales en relación a cambios y permanencias intraestilísticas y teniendo en cuenta las otras artistas, poéticas pasadas e historia personal.

El análisis audiovisual tiene como meta investigar la cuestión de la representación corporal, el uso del espacio y las ambientaciones/contextualizaciones codificadas. La coreografía y los análisis proxémicos se ven como elecciones poéticas específicas y estratégicas (el videoclip es la forma más directa y común de la promoción de un artista y su obra reciente). El análisis versa sobre cuestiones como el tipo de montaje, la

existencia de un relato, el vestuario y el grado de uso del cuerpo, el uso o no de sonido ambiente y de procesamiento de audio en su relación con la imagen en movimiento.

La música se analiza desde lo formal. La esquematización de las obras musicales se puede comprender como un método de acercamiento al oyente pues eso caracteriza a las obras de mayor éxito. El objetivo es diferenciar instrumentación, estructura temático-motívica, tipos de escalas usados, relación con la lírica, género predominante, timbre y voz, así como esbozar un análisis armónico y de especies o géneros.

Se analiza la lírica buscando tópicos recurrentes entre las actrices del campo en la búsqueda de un estilo colectivo del período (materiales poéticos del campo) y los usos particulares de los mismos. De esta manera la estructura lírica, la existencia de figuras retóricas, repetición de palabras y el uso de rima son signos a analizar con el fin de ver cómo y con qué métodos representativos se tratan los temas de cada canción, cómo se aborda cada contenido; el análisis se centrará en los sociolectos, cronoslectos e idioslectos por ser ámbitos donde rastrear hegemonía e ideología. Se estudia también la relación entre texto y música (poesía y ritmo vocal) para encontrar aspectos no líricos (género musical, uso de la voz, predominancia o no de la música).

Hipótesis

La uniformización del ocio y la circulación intensiva de productos culturales de estas artistas en estos últimos años ha engendrado obras de estilo muy diverso dentro de una relativa homogeneidad a causa de una competencia intracampal consciente cuyo objetivo ha sido captar la mayor fracción posible de un público en común, difuso, heterogéneo e internacional y permanecer dominante en tanto producto cultural (generando demanda) en base a una construcción predefinida del receptor como mercado mediante estrategias signílicas diversas. El estilo individual –fenómeno semiótico complejo fruto de decisiones de agentes de la industria cultural y sus industrias relacionadas- de cada artista se ha convertido en motor del consumo y la permanencia en el estrellato a causa de la estabilidad relativa de los diversos componentes del nexo productivo, la globalización y la hegemonía generada por la transnacionalización de las industrias musicales.

Metodología y Actividades

El método que se esgrime en este trabajo se basa principalmente en el análisis de índices, íconos, símbolos y la relación de ellos con un contexto histórico y económico dados, que echan luz en la manera en que las fuentes van cambiando a lo largo del tiempo. La interrelación entre las interpretaciones de los signos dados nos habla de un universo semiótico de distintos niveles (musical, visual, audiovisual y lírico) traducibles en una serie de métodos o ámbitos de creación estilística. La escucha, la visualización y la interpretación de los textos de manera ordenada y en continuo desglose permite, con una cronología organizada por diversos trabajos discográficos, la captación de patrones y permanencias. Los cambios detectados en ciertos elementos nos hablan de átomos de identificación que se desean alterar en grupos o individualmente (vestido, cabello, narratividad en el videoclip, estribillos, etc.) para la mejor inserción

en un mercado relativamente impredecible. El resultado es la sucesión de lo que denominamos estilos distintos con anclaje en varios niveles de la producción de cada artista, que se analiza con el fin de encontrar las razones y consecuencias de los cambios mencionados.

De este modo nos asimos a la perspectiva teórica de la semiótica peirceana en el contexto de la producción globalizada de música pop como género musical y los aportes del *New Grove Dictionary* y Shuker dependiente de las actividades y controles económicos de ciertos agentes, tales como las discográficas y los oligopolios mediáticos (heteronomía, desde la perspectiva de Bourdieu, a través de los conceptos actualizados de la crítica a la industria cultural por medio del análisis de Wong Chi Chung. La exposición de un proceso complejo que rodea a un objeto estético (segmento estético, según Maquet)²³ es renovada además por los conceptos de globalización y transnacionalización (Jameson)²⁴, que nos hablan más claro acerca de los procesos de homogeneización, diseminación y comercialización culturales en los últimos años.

La hegemonía se puede traducir ahora de manera global, como un conjunto de productos y prácticas legitimadas en obras culturales (insertas en el proceso semiótico cultural) controladas, distribuidas, diseñadas y producidas con un objetivo claro de ganancias y competición de agentes económicos en permanente negociación y en tensión con la concentración de poder. La masificación es su resultado, un tránsito simbólico complejo de homogeneización, alienación e hibridización en diversos grados a causa de la circulación de textos unívocos y estructurales pero cambiantes por de la complejidad misma del mundo.

Lo tecnológico es el signo predominante de la homogeneización cultural de la era globalizada, pues se introduce la digitalización como horizontalización y diseminación compleja y gratuita por diversos medios de dichos productos, el videoclip como fenómeno de promoción y publicidad, los oligopolios mediáticos transnacionales (MTV, VEVO, Radio Disney y demás). La flexibilidad de los mercados combina todos estos factores dejando una emisión unívoca mas percepción y asimilación heterogéneas.

La unión entre música pop y mercados es denunciada en varios medios bibliográficos, pero pocos han notado la movilidad y la diversidad de los cambios del campo, sobre todo en el área femenina de los productores, imposible de obviar por su aguda agitación simbólica en un relativamente corto período de tiempo.

Estudio Semiótico-discursivo Comparativo: Tapas de LP - Lady Gaga/Katy Perry

De una manera breve intentaré comenzar a esbozar el método y los resultados parciales de la propuesta asentada en el cuerpo del texto. En un principio elegí dos referentes eminentes del campo artístico estudiado, las más recientes (ambas comienzan su carrera en el pop cerca de 2007) y populares (Lady Gaga vende 14 millones de copias de su LP debut²⁵ y 8 millones de su segundo LP; Katy Perry 1,4 millones con su debut y su segundo disco araña los 2 millones).

Ha de aclararse que aún siendo de enorme circulación e importancia el LP, se registran mayores y mejores ventas y aceptación en lo que concierne a los *singles*: videoclips, *Single* y EPs, ventas de canciones online, etc (ciertas canciones llegan a vender 4 o 5 millones de copias, como ocurrió con “I Kissed a Girl” (Perry, 2008) y “The edge of Glory” (Gaga, 2011)). Esto denota que la expansión cibernética es en varios casos mucho mayor que la comercialización de placas, y sobre todo cuando se va al formato videoclip, pues YouTube está en constante disponibilidad para acceder a los objetos estéticos.

De este modo se realizará una comparación de las tapas de álbum de estas dos placas, cuya fama e iconicidad es innegable, ya que son un segmento muy importante a la hora de intentar definir un estilo artístico: entran por los ojos y dejan una buena idea de qué producto musical se está comprando u oyendo. Más allá de que la imagen en sí sea un producto comercial y esté delineada para generar atracciones de todo tipo (la pornografización y la objetualización de las cantantes está más que clara), se puede considerar algo paratextual en tanto se habla de un elemento marginal, suplementario, confirmador de una serie de expectativas discursivas que se espera se extiendan en la música. De esta manera texto y paratexto (música e imágenes) generan una unidad, una especie de texto uniforme y redundante cuyos numerosos átomos (nombre del artista, campo cromático, campo léxico, timbres, registro vocal, género musical, compañía discográfica, etc.) reafirman y refuerzan un mensaje musical determinado.

Se tomará como referencia las tapas de discos editadas en la Argentina, por una cuestión de orden, ya que circulan numerosos formatos distintos de cada tapa por una cuestión de variabilidad comercial, de adaptación a campos comerciales extranjeros o ediciones especiales.



Imagen 1. Tapa del disco *The Fame*, Lady Gaga

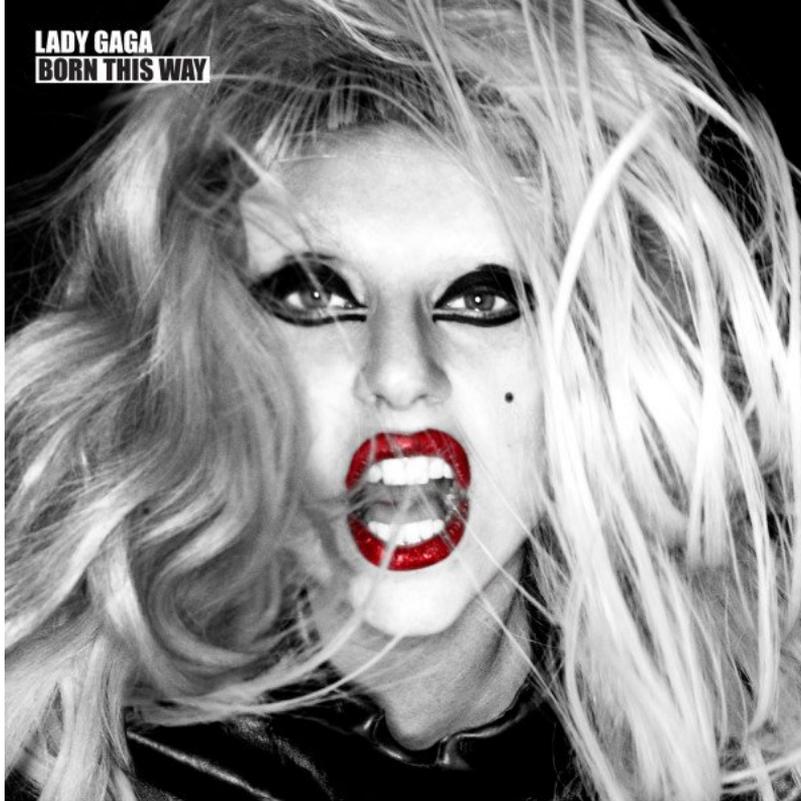


Imagen 2. Tapa del disco *Born this way*, Lady Gaga

Lady Gaga – La Austeridad

El primer disco (imagen 1) de la cantante muestra un campo cromático extremadamente limitado, con un sutil claroscuro y marcados contrastes. Muéstrase un close-up de quien quizás sea Stefani Germanotta (nombre real de Lady Gaga) parcializado por numerosos objetos deliberadamente dispuestos. Los colores apagados de la piel y los labios nos sugieren una mujer, y el cabello rubio nos direcciona a pensar que es la cantante quien aparece aquí. Dos objetos de textura fría y luminosa cubren el segmento superior izquierdo del álbum y debajo un texto austero y celeste muestra el nombre artístico. El nombre del disco aparece mucho más pequeño en los anteojos de sol de la figura.

La apatía y el ocultamiento con que la cantante se dirige al comprador en su primer disco contrasta con este segundo disco (imagen 2), *Born This Way*, aunque parcialmente. Nuevamente tenemos una figura femenina rubia cuyo rostro interpela ya descubierto en un close-up un poco más amplio y distendido gracias a la ondulación que ofrecen los cabellos desordenados. Esta vez el rostro está solo cubierto parcialmente por este elemento natural y el espacio vacío negro genera un color de fondo que se puede extender a la vestimenta de cuero de la mujer. Un espeso delineador, un lunar notorio y el color rojo agregado de los labios son la única topografía que ofrece dicha cara y centralizan la visión hacia esa boca abierta y esos ojos apáticos semiabiertos; la expresión es ambigua: el lado inferior semeja gritar y el semblante denota una cierta distensión, casi ensimismamiento. El embrujo conativo es innegable, y aleja la visión de la sección expositiva de la imagen (artista y título del álbum), plasmados austera-mente en el margen superior izquierdo.



Imagen 3. Tapa del disco *One of the Boys*, Katy Perry

Katy Perry – Una marca de dulces

Iniciando su carrera, Katy Perry (aquí la persona es claramente identificable) nos interpela desde lejos (imagen 3), posada horizontalmente sobre una reposera echada en un ambiente idílico y floreado, asimilable a un *backyard* cercado del American Dream. El espíritu suburbano vegetal (con sus intervenciones humanas a flor de piel: cisnes de jardín, cerca y tocadiscos) se torna un ambiente semiótico conocido a pesar de la distancia cultural: la vestimenta *sixties* que la cantante exhibe uniformizan el ambiente hacia dicha interpretación localizada. El sombrero nos confirma el ámbito estadounidense cronológicamente asumido. El campo cromático es amplísimo, y goza de colores suaves pasteles sobre un fondo más oscuro (el verde del pasto, las flores rojas, el cielo azul). La contraposición cromática marrones/rosados/amarillos-verde/blanco/azul y la centralidad de la figura humana quitan aún más dudas de dónde hay que mirar. La abundante piel de la figura femenina nos interpela con su breve y colorida vestimenta; la actitud corporal distendida y las facciones generan aún más cercanía con el espectador, que huye de las tipografías para sumergirse en esa porción humana del cuadrilátero. La muchacha morocha busca atención y ciertamente la encuentra, apelando a un imaginario idílico y culturalmente aceptado (*backyard*, verano, música, años sesenta) y conocido. La tipografía se alza de manera curiosa, con tipografía pregnante pero parcialmente ininteligible, apostando a la pregnancia antes que a la literalidad. Las letras sinuosas de autor y título del disco prolongan el campo cromático pero se alzan indudablemente por sobre este. Todo es blando y placentero: la tipografía tridimensional y rosada del nombre del artista semeja una *brand* de golosinas y el título del disco apela a la heterosexualidad, mencionando sugestivamente una atracción hacia un muchacho simplemente a través de cuatro enigmáticas palabras²⁶.

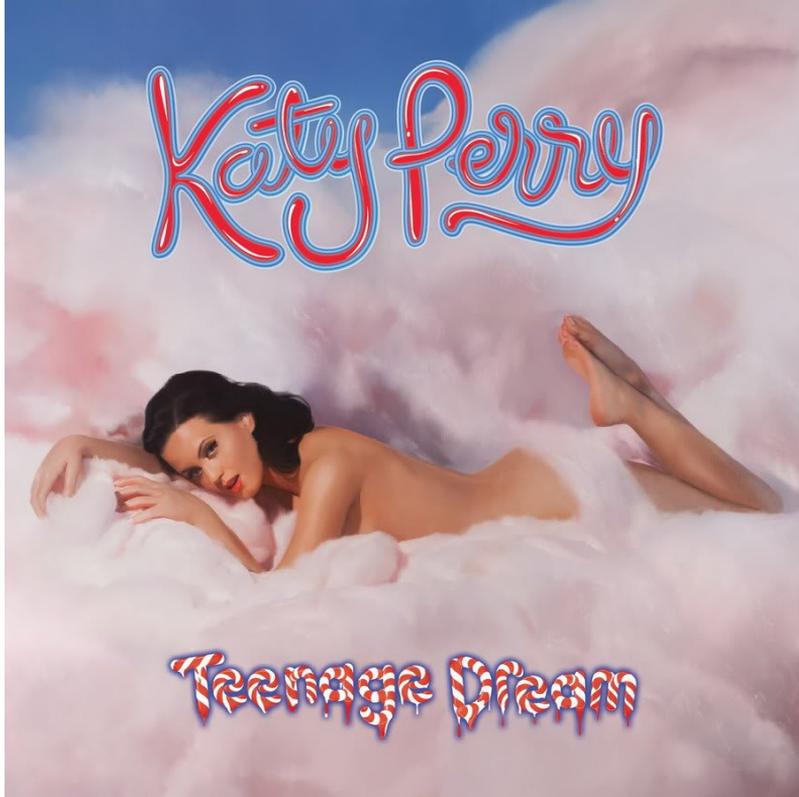


Imagen 4. Tapa del disco *Teenage Dream*, Katy Perry

La marca de dulces ha surtido efecto (imagen 4). Ahora mucho más distendida, la tipografía (que se mantiene en el mismo sitio y mantiene también la distribución, proporciones, tamaño y campo cromático) se convierte en una marca registrada que se esparce libremente por el disco agregando lujuria textual a la imagen. El sueño adolescente de la inocente morocha sugestiva que antes simplemente apelaba parece ser posar desnuda sobre una nube de algodón de azúcar. Ya no hay “uno de los muchachos”, ya no hay sugestión sino una especie de ofrecimiento, una invitación a saber cuál es el sueño hormonal que la impúdica señorita nos invita a oír. Claro que este mensaje no se condecirá con la canción que da título al disco, que prácticamente es una dedicatoria y una canción de amor a quien la hace sentir como una adolescente, y a quien le dedicará otra bella melodía llamada “Hummingbird Heartbeat”, de un espíritu similar. Pero todo sea para atraer a un espectador, para que se autoinvite a consumir la silueta sexual de una señorita que parece ofrecer fantasías sonoras. Nuevamente el campo cromático establece colores pasteles, rosa y celeste, y dispone una figura humana central dispuesta de manera horizontal que mira al espectador. Nuevamente el cuerpo entero, nuevamente la muchacha morocha rompiendo la distancia del artista al espectador en una sola pose, en una sola foto.

Conclusiones parciales

Al contrario de la neoyorquina Lady Gaga, en sus dos discos la cantante californiana Perry busca exponer su humanidad entera hacia un espectador, generando un ambiente cálido y colorido, idílico en sus dos formas (alfombra de algodón de azúcar en el cielo/*backyard* sesentoso). De manera curiosamente comestible, el rosado genera una cercanía con el color de la piel de la cantante y quizás se pudiera trasladar al estilo

sonoro de la cantante, cuyos timbres y estribillos son plácidos y dinámicos, muy prolijos en su redondez y calidad. Del happy punk a la balada electropop hay un sello sonoro innegable marca Perry, esa curiosa y sugerente cantante que parece vivir en un ambiente azucarado perpetuamente (véase el videoclip de California Gurls).

Decimos al contrario ya que los apagados covers de Lady Gaga simplemente exponen un rostro siempre semioculto por maquillaje u objetos; la desnudez “natural” de Perry -seguro retocada digitalmente- no tiene nada que ver con este mundo sucio, frío y sombrío. En Lady Gaga la sobriedad y puntualidad de los colores en un ámbito indeterminado y cubierto de sombras nos habla de otra relación mucho menos complaciente, más frontal y circunspecta con el comprador.

De esta manera se puede comenzar a esbozar una distinción estilística que parte de esta construcción de la imagen y se puede trasladar o complementar con el discurso sonoro.

Notas

- 1 Ortiz, Renato: *Otro Territorio; Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, S. Fe de Bogotá: TM, 1998.
- 2 Barbero, Jesús-Martín: “Memoria narrativa e industria cultural”, *Comunicación y cultura*, n° 10, México, 1983, pp 59-73.
- 3 “Lo que resulta decisivo no es solamente el sistema consciente de ideas y creencias, sino todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes.” (Williams, 1977, p. 149). Este concepto se definirá con más precisión en el Marco Teórico.
- 4 Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag (tr. Jorge Navarro Pérez; Teoría estética, Madrid: AKAL, 2004, 510 pp.).
- 5 Wong chi chung, Elvin: *The working of pop music cultura in the age of digital reproduction*, Hong Kong: HKBU, 2011.
- 6 En su misma línea, Le Guern explica que el valor de una metáfora es mayor que el de una argumentación racional, ya que construye inmediatamente sentido y es relativamente irrefutable (Di Stéfano, 2006).
- 7 Ortiz, Renato: *Otro Territorio...*
- 8 Aubin, Isabelle: *Pornographisation de la culture populaire: Analyse de contenu des vidéoclips*, Ottawa: s/d, 2011.
- 9 Aubin, Isabelle: *Pornographisation de la culture populaire*
- 10 Belting, Hans: *Bild-Antropologie*, Pederborn: Wilhelm Fink, (tr. Gonzalo María Vélez Espinoza; Antropología de la Imagen, Buenos Aires: Katz, 2007).
- 11 Belting, Hans: *Bild-Antropologie*.
- 12 La naturaleza anglosajona de las obras estudiadas es crucial para acatar esta primera definición.
- 13 Shuker, Roy: *Popular music: the key concepts*, Nueva York: Routledge, 2005.

- 14 Héctor Rubio suaviza esta concepción y profundiza en el valor inherente de la música y el valor mediato que se le construye ideológica o contextualmente.
- 15 Rubio, Héctor: “No toda música es arte. Sobre el concepto de música popular en Adorno”, Federico Sammartino y Hector Rubio (eds.), *Músicas Populares – Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009, 280 pp.
- 16 Maquet, Jacques: *L’Expérience Esthétique. L’Anthropologue et l’esthétique*, París: Metaillié, 304 pp. (tr. Javier García Bresó; La experiencia estética, Madrid: Celeste, 1999.)
- 17 Él utiliza este concepto para hablar de culturas nacionales (identidad, distinción, expectativas dictadas) pero nosotros podemos asumirlo como parte de un conglomerado masivo asimismo (tendiente a lo internacional, globalizado, uniforme, como señala Renato Ortiz (1998))
- 18 Maquet, Jacques: *L’Expérience Esthétique*.
- 19 Madoery, Diego: “Los procedimientos de producción musical en música popular”, *Revista del Instituto Superior de Música – UNL*, junio de 2000, n° 7 Buenos Aires: pp. 76-96.
- 20 Ritmo, armonía, timbre, efectos y material melódico, temático y fraseológico.
- 21 Di Stéfano, Mariana: “La perspectiva retórica”, *Metáforas en Uso*, Buenos Aires: Biblos, 2008, pp. 21-38. La representatividad es esencial en este concepto, ya que se espera una correspondencia figurativa de cierto tipo para la relación signica entre lo representado y lo que se desea representar. Desde la visión peirceana y de acuerdo a cierta lógica perceptiva heideggeriana, el símbolo es la unión entre un elemento abstracto y uno concreto de lectura cultural (contextual, histórica, convencional) predefinida. Índice: La concepción de Peirce destaca además que un signo puede conectarse con otro signo sin las relaciones anteriormente mencionadas, mediante una relación causal de diversa naturaleza interpretativa (social, política, estética, cercanía fonético-semántica, etc.)
- 22 Wong Chi Chung, Elvin: *The working of pop music...*
- 23 Maquet, Jacques: *L’Expérience Esthétique*.
- 24 Jameson, Fredric: *The Cultural Turn*, Londres: Verso Books (tr. Horacio Pons – rev. Álvaro Fernández Bravo y Florencia Garramuño; *El Giro Cultural – Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*, 1983-1998, Buenos Aires: Editorial Manantial, 2002, 255 pp.).
- 25 Billboard.com
- 26 Que, dicho sea de paso, nada tiene que ver con la tierna canción donde un yo lírico se lamenta de ser parte del grupo de amigos de dicho “boy” y no poder romper con esa distancia amistosa para llegar al amor.

¿Devoción o espectáculo? La *performance* de las “adoraciones” en la Navidad jujeña.

Graciela Beatriz Restelli y Héctor Luis Goyena (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”)

Este trabajo tiene por finalidad analizar los cambios de significado en la *performance* de las “adoraciones” durante el ritual navideño en la provincia de Jujuy¹. La documentación se efectuó entre diciembre de 2010 y enero de 2011, en las localidades de San Salvador de Jujuy, Palpalá, Maimará, Tilcara y Humahuaca. Asimismo, el material fue confrontado con los obtenidos por Carlos Vega en los años 1945 y 1953 y por Restelli entre 1986 y 1991.

En esta investigación se emplearon técnicas de registro audiovisual (filmación, fotografía y grabación de audio), complementadas con observación directa, entrevista abierta y consulta archivística y hemerográfica.

Perspectiva teórica

Se puede conceptualizar de manera sintética a la *performance* como “el conjunto de expresiones corporales, visuales y sonoras capaces de brindar información sobre as-

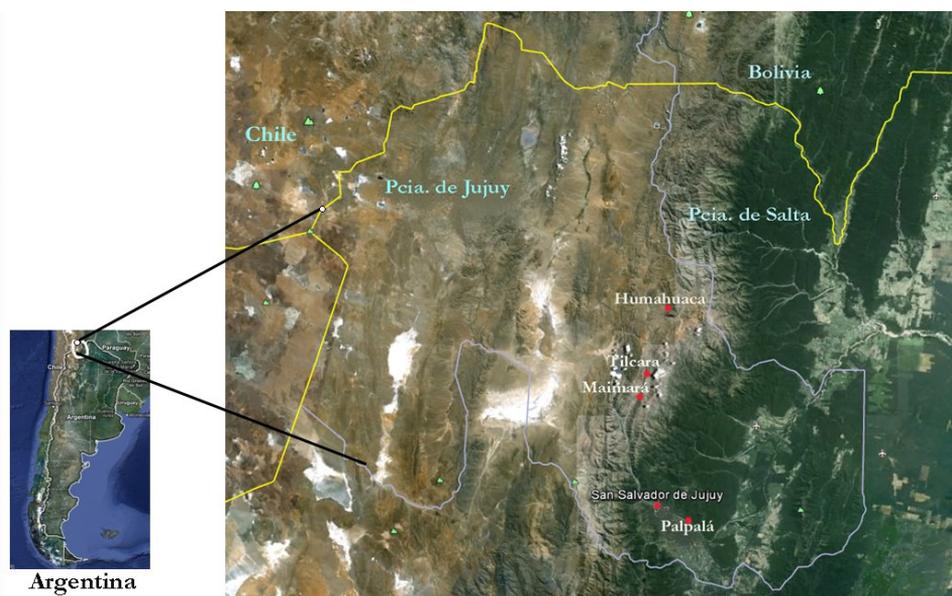


Figura 1 (MAPA). Ubicación de las localidades documentadas².

pectos más generales de la sociedad [...]”³. Por otra parte, la noción de ritual fue definida en trabajos anteriores⁴ como una sumatoria de elementos simbólicos -palabras, acciones, objetos, etc.- que se desarrollan en un tiempo y un espacio y que interactúan de acuerdo con la importancia que le asignan los actores sociales. Estos símbolos cumplen un rol de operadores en el proceso que se desarrolla y por lo tanto no son objetos en sí mismos.

La historia de las expresiones culturales analizadas en este trabajo, se remonta en la provincia de Jujuy a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y continúa hasta el presente con un importante y creciente número de adeptos que participan en la festividad. Por entrevistas efectuadas desde la década del 80 hasta la actualidad, se comprueba que las familias que trajeron las “adoraciones” con desplazamientos corporales tienen sus orígenes en Bolivia, especialmente en los departamentos de Tarija y de Chuquisaca. Lo que los lugareños llaman “adoraciones” consiste en realizar diversos diseños coreográficos que se destinan como ofrenda al Niño Dios.

El eje del ritual navideño es el Pesebre que, en la región tratada, comprende: A) Un componente abstracto -nombre del pesebre, generalmente, identificado por el apellido del dueño-, B) Seis componentes concretos móviles: 1- la imagen del Niño Dios; 2- el conjunto de “adoraciones” y cantos; 3- los encargados de enseñar los cantos y las “adoraciones”; 4- los niños que adoran; 5- los instrumentistas; 6- los elementos del ritual -como el palo con cintas, lazos, pañuelos, instrumentos musicales, entre otros; C) Un componente concreto fijo: el lugar físico donde se arma el pesebre o nacimiento. Se puede agregar una cuarta categoría de componentes variables: señoras que preparan y sirven la merienda, la vestimenta especial que usan a partir de Nochebuena, y los visitantes que se integran⁵.

“En esta enumeración se observa que el Niño Dios inicia el conjunto de componentes concretos, cuya imagen se personaliza en el transcurso de la festividad [...]”⁶. En la concepción de las comunidades aquí tratadas, el “Niño” trasciende la idea de “objeto” para transformarse en un “sujeto” de culto. Como en otros rituales, se produce una humanización de la imagen.

Adherimos a las nociones de “símbolo dominante” y “símbolo instrumental” que acuñara Víctor Turner⁷ en su análisis simbólico procesal, entendidos, el primero como un elemento estructural, un valor axiomático relativamente fijo, que tiende a ser fin en sí mismo y que ocupa una ubicación central en el acto del ritual; y el segundo, como un elemento variable que se usa como medio para un fin explícito o implícito y que permanece en relación dependiente con el símbolo dominante.

Al aplicarlas en el contexto de las “adoraciones”, se comprueba que en la actualidad, en general, la figura del Niño Dios (“símbolo dominante”) queda opacada con respecto a los componentes visuales y sonoros del ritual (“símbolos instrumentales”).



Imágenes 2 y 3. A la izquierda, pesebre “Los gauchitos del Niño Jesús” de la Flia. Tolaba, San Salvador de Jujuy. A la derecha, pesebre de la Flia. Farfán “adorando” durante la mañana de Navidad, Maimará.

El ritual hoy: breve descripción

Cada pesebre tiene su particular manera de desarrollar las actividades diarias. En algunos se inician sólo con cantos alusivos, mientras otros lo hacen directamente con la “adoración de las cintas” u otros esquemas coreográficos. Se finaliza el ritual cotidiano o bien con cantos de despedida o con una “adoración” rotulada como conclusiva.

Los Pesebres documentados en la capital de la provincia denotan una organización más rigurosa. El cronograma de ensayos -días, horarios y el orden de las actividades a seguir- se pauta con antelación y se cumple estrictamente. A partir de la Navidad se continúa con similar dedicación y energía.

En las localidades quebradeñas, por el contrario, el ritual se desenvuelve con menor rigidez, especialmente en cuanto al cumplimiento de horarios. En la mayoría de ellos, pudimos observar que predomina una actitud lúdica en los niños, quienes realizan las “adoraciones” de manera más espontánea.

Estas prácticas, desarrolladas tradicionalmente entre el 8 de diciembre y el 6 de enero, se intensifican a partir de la Nochebuena, cuando cada Pesebre se presenta con la totalidad de sus integrantes, la vestimenta que los identifica y el conjunto instrumental completo. Asimismo, sus miembros comienzan a asistir como invitados a casas de familias vecinas para que “adoren” a su Niño. En algunas localidades, después de Navidad, hay presentaciones públicas, desfiles y “encuentros” de pesebres que se extienden generalmente hasta el día de Reyes. El incremento de estas demostraciones masivas han llevado al predominio de algunos “símbolos instrumentales” como el vestuario y los desplazamientos coreográficos y, en ciertos casos, intensificado por la entrega de premios al mejor Pesebre. Es decir que, en estas circunstancias y de manera inconsciente, lo espectacular está opacando a lo devocional; tanto es así, que las prácticas previas a la Nochebuena se conceptualizan como “ensayos”.

No obstante, el componente religioso sigue siendo una base firme en el ritual. Pueden enumerarse varios hechos que lo confirman. En primer lugar, el dueño o esclavo del Niño que ha promesado la continuidad del pesebre familiar de por vida. En segundo término, los preparadores – en general adolescentes- que por diversos motivos también se promesaron. En tercer término, los niños “adoradores”, que en muchos casos son promesados por sus padres. Finalmente, los que hemos definido como “com-

ponentes variables” del rito –personas ajenas al Pesebre- que manifiestan su devoción al Niño con diversas acciones (donación de vestuario, confección de cintas para el palo, aporte de golosinas y tareas accesorias).

Como se señaló anteriormente, en la concepción de los devotos de la región que abordamos, la figura del Niño trasciende lo material transformándose en un ser con atributos milagrosos. Esta afirmación se sustenta en testimonios de los participantes entrevistados. En opinión de Clara Martínez, “enseñadora” del Pesebre de la familia Tolaba:

GR: Entonces ¿vos estás por promesa también...?

CM: Sí.

HG: ¿Pero promesa ante quién?

CM: Ante el Niño Jesús. Nosotros consideramos que estamos bendecidos por el Niño Jesús. Pueden pasar muchas cosas, pero seguimos adelante porque sabemos que estamos bendecidos por el Niño Jesús... [...] Si llueve sabemos que no nos va a pasar nada por la bendición del "Niño". Y así pasa; los chicos vienen con lluvia y sol y ninguno se enferma...⁸

Por su parte, Mirta Farfán, dueña del “Pesebre del Niño Artillero” de Humahuaca, manifestó:

HG- ¿Aquí no vienen chicos por promesa?

MF- Sí; y a parte tenemos mucha colaboración por promesas que le hacen al Niñito. Hay un señor, que vive a media cuadra que tiene una fe impresionante al Niñito. Dice que el Niñito es muy milagroso; que todo lo que él le pidió, por la salud de él, por la salud de su familia, por cuestiones personales de ellos, dice que el Niñito le cumplió absolutamente todo. Así que es un señor que el día 6 de enero, religiosamente, cuando los chicos vuelven de la procesión, encuentran ahí la bandeja con empanadas, con sandwiches para todos, porque dice "Yo cumplo con el Niño hasta el último día"⁹.



Imagen 3. “Pisada” del Niño. Pesebre “Niño Salvador del Mundo”, Flia Daza, Maimará.

Otro testimonio del poder que se le confiere al Niño Dios, pudo documentarse en el Pesebre “Niño Salvador del Mundo” de la familia Daza en Maimará, durante las primeras horas de la Navidad. Después de la Misa de Gallo y al regresar los integrantes a la capilla familiar, los esclavos -es decir, los dueños que cumplen ese rol- ofician la ceremonia de la “pisada” del Niño. En esa circunstancia, colocan la imagen sobre las cabezas de los participantes que quieren ser “pisados”, con el deseo de ser bendecidos para el año que se inicia.

Cambios musicales

Los cantos que se entonan son habitualmente villancicos tradicionales aunque se van incorporando nuevos; pero si bien en la actualidad los participantes los reconocen con esa denominación, hasta la década del 90 se los nombraba como “cantos de Navidad”. Los primeros recopiladores de este repertorio en el noroeste de Argentina -Carlos Vega¹⁰, Bruno Jacovella¹¹ e Isabel Aretz¹²- los anotaron como "villancicos" respetando el término dado en España -de donde la mayoría proviene-, y así se los continuó nombrando en la bibliografía posterior. En el presente, diversos factores como el mayor nivel educativo de los preparadores, el intercambio de información a través de sitios de Internet -páginas de Bolivia, de Perú, y otras- y los registros fonográficos -incluso compilaciones caseras¹³- han hecho que se acepte la palabra “villancico” para aplicar a estos cantos.

Al confrontar la interpretación de los cantos navideños que estudiamos con documentos sonoros de épocas anteriores, se detecta que hoy el parámetro melódico dejó de ser relevante. Tanto preparadores como niños los ejecutan de manera virtualmente recitada, sin desatender la rítmica y procurando elevar la intensidad en la emisión vocal. A diferencia de lo que se registraba en décadas pretéritas, la línea melódica aparece apenas esbozada.

En el presente, los conjuntos instrumentales que integran el Pesebre han incrementado la cantidad de ejecutantes. En muy pocos casos la función melódica está a cargo de algunos *sikuris* y en otros, de aerófonos de metal (trompetas y trombones), pero lo más habitual es la utilización de una o dos quenenas. El resto del conjunto se conforma siempre de uno o dos bombos procesionales y un grupo numeroso de redoblantes (aproximadamente diez). Esta configuración produce un notable desequilibrio



Imágenes 4 y 5. A la izquierda, conjunto instrumental del Pesebre de la Flia. Tolaba. A la derecha, conjunto instrumental durante el desfile de Pesebres en la ciudad de Palpalá.



Imágenes 6-9. Arriba a la izquierda, adoración de las cintas: “Coco”. Pesebre de la Flia. Tolaba. Arriba a la derecha, adoración de las cintas: “Faja”. Pesebre de la Flia. Tolaba. Abajo a la izquierda, adoración de las cintas: “Abanico”. Pesebre de la Flia. Tolaba. Abajo a la derecha, adoración de las cintas: “El Gallo”. Pesebre de la Flia. Tolaba.

Imagen 10. Adoración del "Huachitorito" durante la celebración de la Nochebuena. Iglesia de Maimará.



sonoro, en el que prevalece la rítmica de los instrumentos membranófonos, factor que podría considerarse una de las causas que ha llevado a minimizar la importancia del parámetro melódico en la interpretación de los cantos.

Cambios coreográficos

El conjunto de "adoraciones" realizadas con desplazamientos corporales es variado. La creatividad se observa especialmente en la "adoración de las cintas". En la práctica de esta "adoración", además de las figuras tradicionales que se denominan "Coco", "Canasta", "Escalera", "Faja" entre otras¹⁴, cada Pesebre generalmente combina dos o más diseños, lo cual da como resultado una figura cuyo nombre alude a la forma resultante (la "Paloma", la "Cueva", el "Gallo", la "Telaraña", etc.).

El resto de las "adoraciones", que se hacen fuera del palo de cintas, continúan siendo las habituales como: "Huachitorito", "Cadenita", "Molinete" o "Estrella" y, con menor frecuencia "El Borrachito", "Los Reyes Magos", el "Puente" y "Chullusca" o "Tuquito".

Para efectuar las "adoraciones" se utilizan diferentes pasos que van desde el simple caminar y el salticado hasta combinaciones más elaboradas que complejizan el desplazamiento. En la realización de la mayor parte de los pasos, se sigue la rítmica que marca la percusión.

En algunos Pesebres es notoria la influencia que ejercen las comparsas del Carnaval boliviano, por los pasos que realizan los "adoradores" dispuestos en dos filas paralelas. También, por las exclamaciones apoyadas en lo rítmico como "¡Pesebre!.. ¡Niñito!..", con que acompañan la marcha sus integrantes, alzando los brazos, a veces, para acentuar dichas interjecciones. Interrogados los preparadores sobre el particular, expresan que se han inspirado tanto en los desfiles transmitidos por la televisión del país vecino, como por vídeos a los que accedieron en Youtube. Justifican su incorporación señalando que de esa forma la presentación del conjunto se torna más atractiva para el público asistente a los desfiles y a los "encuentros" de Pesebres.

Vuelve aquí a destacarse la búsqueda del lucimiento visual por sobre lo netamente religioso, acentuado en muchos casos con un vestuario atractivo que incluye trajes



en telas artesanales, rebozos bordados, sombreros, ponchos y también elementos accesorios (bastones, cintas, ovejas confeccionadas en paño, etc). Las innovaciones dancísticas y el despliegue de estilos personali-

Imagen 11. Vista parcial del desfile de Pesebres en la ciudad de Palpalá.



Imagen 12. Detalle de los accesorios utilizados por los integrantes del Pesebre “Los Pastores del Niño Jesús”, Flia. Reynoso, San Salvador de Jujuy.

zados que señalamos, indican, por otra parte, cierta dosis de pugna o de competencia entre los Pesebres participantes.

A manera de conclusión

A través de lo expuesto, hemos podido comprobar que en la *performance* de las “adoraciones” durante el ritual navideño, las diversas expresiones que abarca –corporales, visuales, musicales- configuran rasgos estilísticos y estructurales que continúan transmitiéndose tradicionalmente.

Si bien la devoción cristiana sigue siendo la esencia de esta manifestación cultural, motivaciones ajenas al sentido religioso contribuyen para que se esté produciendo un cambio en el significado original del rito. Se observa la prevalencia de algunos “símbolos instrumentales” por sobre el “símbolo dominante”, es decir, la figura del Niño Dios. Tal afirmación se sustenta en:

1. El cuidado puesto por los organizadores de cada Pesebre en el aspecto visual del conjunto.
2. La energía dirigida al desarrollo coreográfico de las “adoraciones” y a la creación de nuevas figuras que puedan resultar atractivas.
3. Relacionado con esto último, la predominio del parámetro rítmico sobre el melódico en el conjunto instrumental con la finalidad de guiar y destacar el diseño de los



Imagen 13. Detalle de la vestimenta del Pesebre de Caspalá, durante su presentación en los encuentros de Pesebres, Humahuaca.

pasos.

4. El desinterés por ejecutar la línea melódica de los cantos, realizando casi un recitado rítmico y preocupándose por la intensidad en la emisión vocal, podría ser consecuencia de ese predominio de lo rítmico.

Ante los puntos expuestos, nos planteamos ¿cuáles son las causas de las transformaciones detectadas? Como expresáramos anteriormente, existen motivaciones externas a lo religioso:

- 1) Los responsables de cada Pesebre asumen que los “encuentros” y desfiles, a los que hicimos referencia, son eventos atractivos para los medios de comunicación masiva; por lo tanto, buscan que la presencia del Pesebre se difunda y se destaque por algunas de las innovaciones señaladas.
- 2) Los “encuentros” en los que se otorgan premios a los mejores Pesebres, incentivan a los participantes a procurar una presentación destacada y por ende la idea de competencia se pone de manifiesto.
- 3) El acceso a los canales de televisión boliviana, así como a algunos sitios de Internet a través de los cuales se visualizan las fiestas de Carnaval, e inclusive las navideñas. Sus contenidos configuran posibles modelos para incorporar nuevos diseños coreográficos a las “adoraciones”. Por los mismos medios se amplía el repertorio de villancicos y de canciones alusivas.
- 4) Desde Youtube y desde Facebook, el ritual se expande en espacio y tiempo. Varios Pesebres se exhiben y promocionan a través de estos medios, creando grupos que propician la adhesión de seguidores¹⁵.

Para finalizar, los factores que acabamos de enumerar, en particular las nuevas formas de intercambio social, se suman a la importancia que estas fiestas tienen para la continuidad de la historia familiar, y conforman nuevas estrategias para la preservación del rito navideño. A su vez, la *performance* que pone en acto este rito, adquiere una dinámica entre lo real y lo virtual que estimula la prolongación de su vigencia.

Notas

1 No obstante citar una provincia, sabemos que el área es más amplia y abarca asimismo el noroeste de la Pcia. de Salta. Ejemplo de ello es el viaje N° 79 del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", realizado por Irma Ruiz e Inés Cuello entre diciembre de 1967 y enero de 1968 a la localidad de Iruya.

2 Mapa armado sobre la base de Google Earth.

3 Guillermo Wilde, y Pablo Schamber (compiladores): *Simbolismo, ritual y performance*. (Buenos Aires: Editorial SB, 2006), p. 27

4 Graciela Beatriz Restelli: “Destrencen las trenzas: una relectura de la ‘adoración de las cintas’ durante la Navidad jujeña”, *Etno-folk, Revista Galega de Etnomusicología*, 6, (Baiona: Dos Acordes, 2006), pp. 179-196.

5 Restelli: “Destrencen”, p. 183.

6 Restelli: “Destrencen”, p. 184.

- 7 Victor Turner: *La selva de los símbolos* (Madrid: Siglo XXI, 1980 [1967]).
- 8 Entrevista realizada por Graciela Restelli y Héctor Goyena, 19/12/2010.
- 9 Entrevista realizada por Graciela Restelli y Héctor Goyena, 27/12/2010.
- 10 Carlos Vega: "La danza de las cintas", *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". 1986 [1952].
- 11 Bruno C. Jacovella: "Melodías de Romances, Rimas infantiles y Villancicos de Navidad" en Juan Alfonso Carrizo: *Cancionero popular de Tucumán. T. 1.* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán, 1937) pp. 537-550.
- 12 Isabel Aretz: *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1952)
- 13 CDs que hemos adquirido en un puesto callejero de Humahuaca.
- 14 A veces las denominaciones varían de un Pesebre a otro. Ver Restelli: "Destrencen", 189.
- 15 Entre ellos podemos señalar: (Pesebre Flia. Tolaba) <https://www.youtube.com/watch?v=pr-ya6hYsraU>

María Isabel Curubeto Godoy y su ópera *Pablo y Virginia*: Una consagración personal, pública y política

Romina Dezillio PICTO UNSJ 2009 N° 124 - FFyL, UBA - INM

El fallo del jurado del concurso de obras líricas y “ballets” de la Intendencia de la ciudad de Buenos Aires correspondiente a 1945, consta en las actas del 4 de abril de 1946¹. Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, Pascual De Rogatis, Juan Francisco Giacobbe y Emilio Napolitano, éste último ausente con aviso, fueron los integrantes designados para la evaluación. Los miembros presentes adjudicaron de modo unánime el premio a la mejor ópera, a *Pablo y Virginia* de la compositora argentina María Isabel Curubeto Godoy². El galardón significó, en primera instancia, la suma de seis mil pesos en efectivo y el derecho de representación en el Teatro Colón de Buenos Aires en la temporada de 1946³.

El veredicto dio qué hablar: necesitó de la justificación pública de Gilardi, interpeló a la idiosincrasia sanjuanina que se manifestó con orgullo hacia su “comprovinciana”, y puso en juego un debate implícito a nivel de la prensa periódica que redimensionó los límites y las posibilidades de las mujeres para la creación musical. Con la certeza y la serenidad de quién ha recorrido todo el camino sin saltarse ningún paso, habló la compositora durante todo el período en el que su ópera impactó sobre la opinión pública. Una grieta abierta en el discurso hegemónicamente masculino permitió a Curubeto Godoy expresar los propósitos de su voluntad creadora.

“¿Qué haces aquí, María Isabel? ¿Por qué te has levantado?”

María Isabel Curubeto Godoy fue una pianista prodigio. El talento precoz se transformó en la vocación a la que dedicó toda su vida. Hija de padres sanjuaninos, nació fortuitamente en Mercedes, provincia de Buenos Aires⁴, en 1896⁵ y fue la cuarta de un total de diez hijos que constituyeron la familia. Su biografía la sitúa como “uno de aquellos seres que la naturaleza se complace alguna vez en crear casi para atestiguar su necesaria superioridad sobre la obra artística del hombre”⁶. Así, los hechos que narran su carrera musical se nutrieron del tono novelesco del que gozan las vidas de los “genios”. Las vísperas del estreno de *Pablo y Virginia* revitalizaron la figura de Curubeto Godoy que había impactado por primera vez en Buenos Aires con la musicaliza-

ción de la tragedia griega *Fedra* estrenada en el mismo teatro en 1925.

“¿Qué haces aquí, María Isabel? ¿Por qué te has levantado?, [pregunta la madre cuando encuentra a la niña en medio de la noche]. / -Estoy escuchando esa música, la escucho todas las noches cuando tocan el piano. /" Esa música era el *Scherzo en Sib* de Chopin, y la confianza de la niña [de cuatro años] sorprendida desvelada y escuchando en la noche, es la revelación para la madre, pianista también [...], [quien] desde la mañana siguiente somete a la niña a una cuidadosa disciplina musical, que rinde frutos archiprecozes⁷.

Con este relato se sitúa el momento fundacional de la vocación de María Isabel Curubeto Godoy por la música. Esta intimidad, por supuesto improbable, se contextualiza en los logros alcanzados poco tiempo después⁸. El 17 de julio de 1905, mientras Puccini disfrutaba de su primera visita a la Argentina alojado en el edificio del diario *La Prensa*, María Isabel ofreció una audición en su salón de fiestas. La niña, que aún no había cumplido los diez años, dominaba el teclado “como una artista consumada”⁹. Puccini reaccionó ofreciéndole una recomendación por escrito que le valdría una beca del gobierno nacional para estudiar en Europa¹⁰.

Estos son los datos del suceso provistos en 1905. Cuarenta años después, tratando de entender las posibilidades de María Isabel para la creación operística como los frutos de una personalidad única, la prensa periódica incluyó nuevos capítulos al encuentro con el maestro italiano. Según ellos,

al finalizar uno de [los conciertos ofrecidos por María Isabel en Buenos Aires], el maestro Puccini qui[so] conocer a la niña; y cuando la t[uvo] delante, [...] le di[jo]:

-Lástima que no seas varón. Te habría pronosticado un futuro brillantísimo, quizá un lugar junto a Liszt o a Chopin, que tanto te gusta.

-¿Por qué no siendo mujer?- preguntó la niña prodigio.

- Porque la mujer tiene corazón de cristal y al hombre le encanta romper los objetos de cristal. Para triunfar en el arte, la mujer debe tener corazón de cristal, pero recubierto por una capa de plomo y tres o cuatro más de amianto¹¹.

Delito de peligro

Con un relato igualmente fascinado por el desvelo romántico hacia lo maravillo y por una urgencia artística que se expresa irracionalmente, había contado Curubeto Godoy su primer impulso compositivo:

Me educué en los colegios católicos de la milenaria ciudad [de Roma]. [...] Un día, una hermanita me lee una oración [...] y

me dice que era una lástima que no tuviera música. Algo raro, inquietante, me cruzó como un rayo por mi cerebro, y muy temerosa, como si en las palabras que iba a pronunciar hubiera un delito, me comprometí a hacer esa música¹².

La redención llegó cuando el órgano y el coro dejaron escuchar su música durante la misa, instancia que significó un “bautismo para [su] vida futura”¹³. El primer compromiso de María Isabel con la composición musical aparece entonces –al modo aquella primera melodía robada en medio de la noche: como un deseo súbito, irrefrenable. Una innegable confianza en sí misma la llevó a arrebatarle un momento al destino para hacer de sí una compositora. Sus palabras expresan el propio deseo como apartado de la ley y la “transgresión” adopta la figura del delito.

“¿Quién me iba a decir que escribiría música para los hombres ¡y música de teatro!”¹⁴

La creación de la música de *Fedra*¹⁵ tendió el puente hacia *Pablo y Virginia*. En el ámbito público, esta composición le valió a la autora la designación de miembro de la Universidad Nacional de la Plata por el Consejo Superior¹⁶ y el ingreso a la Sociedad Nacional de Música, además de un lugar destacado como “la única mujer que ha[bía] compuesto música sinfónica para una obra seria de teatro”¹⁷. Pero para María Isabel el mayor reconocimiento que le proporcionó *Fedra* fue aquel que le permitió aceptar el máximo desafío compositivo. Así lo expresaba ya en 1930:

Quiero dar todo lo que mi espíritu me ofrece. [...] La composición de la música de *Fedra* me ha sugerido la idea de componer una ópera, en la cual estoy trabajando en la actualidad. Se trata del libro de *Paolo y Virginia*¹⁸.

Cuando en 1946, poco antes del estreno, comenzó a indagarse sobre la genealogía de su osadía, la autora contó que cuando se dio *Fedra* en el Colón, su madre, “en un arrebato de su delirante entusiasmo”, le pidió que compusiera una ópera. “Se lo prometí”, confiesa, “esa promesa hecha a mi madre impúsemela como un deber”¹⁹. Aunque aparentemente surrealista y disparatada, María Isabel asumió la promesa como deuda pendiente. Es presumible, en términos de época, que el *deber* fuera un fundamento más loable para una mujer, que el propio deseo creador.

“*Pablo y Virginia: la ópera que por primera vez en el mundo compone una mujer, y esa mujer es argentina*”²⁰

Así tituló Julia Ottolengui una entrevista a Curubeto Godoy en *El Hogar*. El desacuerdo de su aseveración interesa menos que la polémica y los diálogos implícitos que desató entre los críticos de música. Aunque su juicio fue el más arriesgado, en mayo de

1946, apenas conocido el resultado del concurso que premiara a *Pablo y Virginia*, Marcel Porto ya había publicado un artículo en la revista *Para ti*, con el título “La primera ópera escrita por una argentina”. En él aseguraba:

María Isabel Curubeto Godoy no solo se sitúa a la cabeza de las compositoras argentinas sino que inscribe su nombre entre los de las contadísimas mujeres que en el mundo han dedicado esfuerzos a la realización de la ópera²¹.

Inmediatamente el diario *La Acción* de San Juan reprodujo la nota de Porto y señaló “el gran interés que t[enía] para [los sanjuaninos] el magnífico éxito de la distinguida comprovinciana”²². Luego del estreno y a la luz de las favorables críticas, *La Acción* hizo de María Isabel un ejemplo “de constancia, dedicación y entusiasmo” y comprometió especialmente a las mujeres sanjuaninas a ejercer la gratitud para con ese ejemplo²³. Del mismo modo la revista femenina *Maribel* postuló que el “triumfo” de María Isabel era un “triumfo de todas [las mujeres argentinas]”²⁴.

Azucena Panizza Lanteri en la positiva reseña del diario *El Argentino* de La Plata agregó que:

La circunstancia de ser una mujer y compatriota nuestra a quien se debía la inspiración musical de *Pablo y Virginia*, había rodeado de una justificada expectativa al estreno, ya que composiciones líricas [...] solo se recuerdan en el arte francés de hace un siglo, cuando la Chaminade era uno de los contados exponentes de aquel²⁵.

“Solo basta con inspeccionar un buen diccionario especializado, para convencerse de lo poco que tiene de novedad el hecho”²⁶

Las reacciones contra la citada excepcionalidad del caso surgieron, sin embargo, cercanas al estreno. El dos de agosto, en vísperas de la premier, el diario *El Líder* refirió que aunque la composición operística femenina no era un caso muy frecuente:

existen algunos antecedentes europeos, que permiten considerar al sexo femenino en perfectas condiciones de competencia con el hombre, máximo acaparador del género. / Se ha dado en decir que María Isabel Curubeto Godoy es la primera mujer operista del mundo y, [...] podemos destacar la inexactitud de la aseveración, por cuanto sin ser densa la lista, tampoco resulta escasa²⁷.

Como fundamento, el autor provee los nombres de “Joie Gasparini, Dorotea Beloch, Eugenia Calosso, Emilia Gribitosi, Elizabeth Oddone y Lidia Testore”.

El más enojado con el falsamente postulado pionerismo de Curubeto Godoy fue “Alas”, crítico de *Clarín*, quien aseguró que “[eran] muchos los ejemplos [de] la lírica universal en el que tomaron parte compositoras de talento”²⁸. Y entre ellas destaca a María Antonia Walpurgis, Amalia Federica de Sajonia, Ethel Smith, Cecil Chaminade, Germaine Tailleferre, Augusta Holmes y comenta que “hay otras más”. Es llamativo que la nómina de Alas no retoma ninguna de las figuras mencionadas por *El Líder*, aunque reaparece el nombre de Chaminade, antes citado por Panizza Lanteri, lo que suscita dos reflexiones: que verdaderamente varias mujeres ya *habían* incursionado en el género y que indudablemente se conocían poco o nada.

La crítica de *Pablo y Virginia* que Giacobbe escribió para la revista *Histonium* de septiembre de 1946 puso en escena a otras compositoras más, esta vez argentinas:

El mundo moderno [con] afán de igualación en las actividades de los dos sexos parece haber acercado en mucho la mujer a la música [...] / Latiendo en ese pulso de novedad y de aspiración femenina, la Argentina [...] lanza al mercado de la crítica y de la sensualidad, una media docena de nombres [...]. Son ellas: Isabel Curubeto Godoy, Celia Torr , Aretz de Thiele, Elsa Calcagno y P a Sebastiani²⁹.

Pablo y Virginia. La inspiración creadora

Me sent  alentada por los críticos argentinos [Gastón] Talam n y [Mariano Antonio] Barrenechea, y por el empeño de Valcarenghi, presidente de la casa Ricordi, por encontrar un libreto que se adaptase a mi temperamento³⁰.

La historia de *Pablo y Virginia* era muy conocida en la época y, así como para María Isabel, había sido una novela de adolescencia para muchos de su generaci n³¹. Sin embargo, o quizá por ese motivo, las críticas sobre el libreto fueron un nimeamente desfavorables. Giacobbe, lo calificó de “avejentado”, “doméstico”, “sensiblero”, “lacrimógeno” y “mediocre”³². En cuanto a su potencialidad dramática, la crítica coincidió en el carácter “lánguido”, “monótono” y “falta de atracción y ritmo escénico” y lo consideró “un obstáculo poco menos que insalvable para cualquier compositor”³³. *La Razón* concluyó irónicamente que, sin embargo, “la compositora la hall  propicio a su temperamento y a su arte, y afront  sin temor la languidez y la uniformidad”³⁴.

Más bien preocupada por ofrecer una explicación a sus alumnos, un año después del estreno, María Isabel inscribió su gusto por este argumento en la nostalgia biogr -

fica y la empatía inspiradora con la que los personajes impactaron su espíritu³⁵:

He sentido la belleza íntima y cabal de la novela de Saint-Pierre, y su delicada emoción desde que experimenté el goce de leerla, por primera vez, siendo a la sazón muy niña”. [...] En el citado poema hallé el eco simpático de mi corazón de adolescente y recibí una lección de estética al contemplar una vida sencilla [...] tan acorde a mis gustos[,] sentimientos [y] a las exigencias de mi inspiración³⁶.

Conforme avanzaba su argumento, María Isabel comenzó a delinear los fundamentos de su labor creadora hacia una “ética” de la composición:

Creo que el compositor, si ha de ser sincero, solo ha de inspirarse en lo que verdaderamente le agrada y siente, dejando de lado toda imposición que provenga de la razón o la conveniencia. Y para ello es menester que admira y ame a sus personajes [...] El compositor ha de entregarse por entero a su obra a fin de transmitir su mensaje, sin temor de ser incomprendido, más con el alma encendida por la antorcha sagrada³⁷.

Dispuesta a “entregarse por entero”, María Isabel había dejado temporalmente sus cátedras en la Escuela de Bellas Artes. Tres años más tarde, la ópera quedó lista para presentar a concurso³⁸.

La música: los argumentos del jurado y la crítica musical

Pasado ya el momento del estreno y habiendo logrado “lisonjero éxito” se dispuso Gilardo Gilardi a hacer públicas las razones que inclinaron al jurado por *Pablo y Virginia*³⁹. El autor comienza justificando en la formación europea, fundamentalmente italiana, la técnica de Curubeto Godoy basada en las “teorías armónicas clasicistas” y su discurso musical “suasorio y expresivo”, características que, según él, la distanciaban de “pujas estéticas” y “de las complejidades del atonalismo” contemporáneas. Esta condición de *outsider*, de la compositora, impulsa a Gilardi a arrojar “un complejo psíquico” según el cual Curubeto Godoy habría “recurr[ido] a la composición de un drama lírico de significación simbólica como una hermana de caridad, [...] que con sus cánticos pretendiera apaciguar a los turbulentos”⁴⁰.

Valiéndose del reservado estilo de vida de María Isabel y de su manifiesta devoción religiosa, Gilardi confunde la sensibilidad romántica de la compositora con un conservadurismo pacato y reaccionario que, según sus palabras, contrapone “la rústica placidez de una aldea africana del siglo pasado” y “el candoroso idilio al aire libre de dos aldeanos adolescentes” a “la vida bullanguera y desorbitada de las caóticas ciudades modernas” y “los equívocos amoríos de las *boites* y de los *dancings*”⁴¹. Y habien-

do transformado a la compositora en una santa concluye que el “lenguaje musical claro, preciso y espontáneo, aunque no original, [de] María Isabel Curubeto Godoy, [...] se dirige al espectador con un recurso de éxito infalible: la sinceridad”⁴².

Las críticas más duras fueron las de Enzo Valenti Ferro en el *Buenos Aires Musical* y la de *Alas*, antes mencionada, aparecida en el diario *Clarín*. Ambos se manifestaron contrarios al “romanticismo caduco” de la novela “que dej[ó] como saldo un evidente anacronismo de orden estético, que no solo “se limit[ó] a repetir fórmulas gastadas” sino que resultó “superfluo”⁴³. Los dos, sin embargo, advirtieron en la instrumentación “la presencia de una mano capaz de resolver con habilidad los problemas”⁴⁴, “denotando un atento estudio de los timbres y combinaciones orquestales”⁴⁵.

En su enojo Valenti Ferro asumió que en “la sinceridad y en el fervor con que ha[bía] sido concebida y realizada, resid[ían] [los] mayores méritos de esta obra” –aunque la encontró “muy femenina y poco personal”. Con esto confirmó el juicio de *La Razón* según el cual “la franqueza y la sinceridad de la expresión [fueron] tan manifiestas que hasta los más exigentes se rind[ieron], [lo que] explica la calurosa simpatía con que fue recibida [...] la ópera de María Isabel Curubeto Godoy”⁴⁶.

La Nación afirmó que “entre los mejores aciertos de la nueva partitura deb[ía] figurar sin duda la orquestación”: equilibrada, colorida, eficaz y variada, y atribuyó a la condición femenina de la compositora una especial destreza para “la traducción de los momentos más íntimos y poéticos, y [el innegable encanto] de sus melodías”⁴⁷. En el mismo sentido, *La Prensa* subrayó el “temperamento romántico y femenino” con el que la autora se afaná en la expresión de los sentimientos”⁴⁸.

Entre los momentos de la partitura mejor recibidos por la crítica se destacaron “el acertado uso de algunos procedimientos wagnerianos” como “el expresivo motivo de amor, que circula constantemente, [...] en el canto y en la orquesta”⁴⁹, el sexteto y el dúo de amor de los protagonistas” del primer acto⁵⁰, y “todo el último acto de gran dramaticidad”⁵¹.

“Vivo consagrada al arte y siento que el arte es mi felicidad”⁵²

Otra fuerte controversia desatada por *Pablo y Virginia* fue que se cantó en italiano, aún cuando la misma Curubeto Godoy había hecho la traducción al español. Se lamentó que la compositora no hubiese buscado en lo argentino “su motivo inspirador”⁵³. *El Pueblo* consideró “aventurado incorporar de lleno esta ópera al nomenclátor local, pues de argentino nada hay en verdad, salvada la nacionalidad de la autora”⁵⁴.

Una vez más, las opiniones de la autora fueron en una dirección contraria cuando un año después del estreno aseguró que “toda ópera forma parte del patrimonio artístico de la nacionalidad del autor y, por tanto, que *Pablo y Virginia* [era] una ópera argentina”⁵⁵.

Con una experiencia de intensa movilidad geográfica, es probable que la proce-

dencia se construyera para María Isabel como un estado híbrido y acechado por una posición de recurrente alteridad. Disputada por las tradiciones sanjuaninas, aunque nacida y residente en Buenos Aires, argentina en Europa, porteña en la Escuela de Bellas Artes de La Plata y mujer en un medio tradicionalmente desarrollado por varones; María Isabel parece haber encauzado la diferencia hacia una zona que sentía libre de conflictos: su sensibilidad artística. Experimentado como un ámbito de libertad y de verdad, Curubeto Godoy componía sin ningún otro compromiso que aquel que la llevaba a sus propios sentimientos.

“¿Por qué no siendo mujer?”

Pablo y Virginia significó, sin duda, el momento más importante en la carrera compositiva de María Isabel Curubeto Godoy. Su nombre y su deslumbrante trayectoria artística tuvieron una recepción sin igual en la prensa periódica. Inesperado y disruptivo, su triunfo se planteó como un orgullo para las mujeres y mereció la atención de críticos y compositores. Su discurso mesurado y coherente se abrió paso con el respaldo de la tradición, sin embargo, María Isabel no puso en práctica la complacencia, más que con sus propias intenciones.

En la frontera entre las experiencias privadas y la legitimación pública quedaron gravitando relatos como la advertencia de Puccini, con la que la compositora se permitió bromear a la hora de considerar los factores que contribuyeron a su “triunfo”:

Siempre tuve en cuenta el consejo de Puccini. ¡He permanecido inmune a los hombres! Hace años que llevo el corazón protegido por una capa de plomo y tres más de amianto⁵⁶.

Tomar la palabra para hacer públicos sus pensamientos y sentimientos hacia la composición, o para hacer bromas respecto de la opresión masculina, fue el poder ejercido por Curubeto Godoy para sí, para las compositoras olvidadas y para la memoria de las venideras. Las condiciones que posibilitaron a esta mujer hablar de su obra hicieron audible el silencio de todas las demás, y en este sentido es que lo considero un gesto político. Llamadas al discurso por su condición de género otras compositoras participaron de un debate que trascendió a la ópera y se orientó hacia la ampliación de las posibilidades legítimas para las mujeres compositoras.

Notas

1 *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Año XXIII, N° 7639 (16-IV-1946), p. 806.

2 Napolitano envió su voto por escrito y éste consta a favor de *El oro del Inca* de Héctor Iglesias Villoud. *Ibidem*.

3 Pedro Patti: “Estrena una ópera en el Colón una mujer argentina”, *¡Aquí está!*, Año XI, N° 1062 (22-VII-1946), p. 3.

4 La movilidad que el desenvolvimiento laboral del padre imponía a toda la familia trazó un

rumbo sinuoso y complejo para la identidad de María Isabel. Aunque es recordada como “la” compositora sanjuanina, algunas fuentes y la memoria de algunos de sus parientes sitúan su lugar de nacimiento en Mercedes, provincia de Buenos Aires. De las fuentes consultadas hasta el momento, aquellas cercanas a sus comienzos son las que aparecen más certeras en datos fácticos como fechas y lugares, que son levemente modificados a medida que pasan los años. Ejemplos de fuentes que la sitúan como nacida en Buenos Aires son: “Arte y Teatro. María Isabel Curubeto”, *La Prensa* (17-VII-1905), p.7, y “Una pequeña pianista”, *La Revista Teatral de Buenos Aires* (30-V-1906), s/p. A raíz de esta investigación pude establecer contacto con dos sobrinos de María Isabel Curubeto Godoy. El primero de ellos fue Jorge Curubeto, hijo de Marcelo Curubeto Godoy. Gracias a su gentileza pude comunicarme con Teresa Lascano, hija de Teresita Curubeto Godoy, quien tiene en su custodia el archivo musical de María Isabel.

- 5 No hay certeza sobre la fecha de nacimiento de María Isabel Curubeto Godoy. Las diversas fuentes ofrecen diferencias que proponen los años 1896, 1898 y hasta 1902. Sin embargo, el estudio de los acontecimientos sucedidos durante la primera década de 1900 me inclinan por la fecha citada.
- 6 Alberto Favara, director del Real Conservatorio de Palermo y maestro de María Isabel, en el diario *L’Ora de Palermo*, citado en: Benito Názar Anchorena: “Teatro Griego. La presidencia da cuenta que la profesora de la Escuela Superior de Bellas Artes, señorita María Isabel Curubeto Godoy, ha compuesto la música de Fedra y propone su designación como miembro de la Universidad Nacional de la Plata”, Expediente C.146, Universidad de La Plata (1925), p.3, 3ª.
- 7 Patti: “Estrena una ópera en el Colón”, p. 2.
- 8 Con cuatro años comenzó el estudio del piano de la mano de sus padres en la provincia de La Rioja. A los seis años aproximadamente rindió un examen libre en la Academia Santa Cecilia de la provincia de Córdoba, dirigida por el oboísta belga José Plasman. Con su interpretación de Chopin, Liszt y Beethoven la niña sorprendió a los profesores quienes “resolvieron por unanimidad premiarla con una mención honorífica [como un hecho excepcional] por tratarse de una niña prodigio”. Patti: “Estrena una ópera en el Colón”, p. 2. Esta mención preparó su llegada a Buenos Aires donde la oportunidad le ofrecería un encuentro con Puccini, cuya expresa distinción favorecería su futuro en Europa.
- 9 En tal ocasión ejecutó el Rondo Capriccioso Op.14 de F. Mendelssohn y el Movimiento Perpetuo Op.24 de K.M.V. Weber “con absoluta seguridad de la técnica y nítida digitación”. “Arte y Teatro. María Isabel Curubeto”, p.7.
- 10 Emilio Maurín Navarro: *San Juan en la historia de la música. Los hermanos Arturo y Pablo Beruti. María Isabel Curubeto Godoy*. (San Juan: Editorial Sanjuanina, 1965), p. 175. La carta iba dirigida al padre y decía así: "Ecco Sig' [Signore] E. Curubeto/ avendo uditto aseguire alcuni pezzi al piano dalla sua signorina Maria Isabel, io penso che collo studio serio e colla buona guida, la detta signorina potrà divenire veramente un'eccellente pianista avendone tutte le disposizioni - Io la saluto (?) / Su [firma]". ["Excmo Sr. E. Curubeto, / Habiendo oído ejecutar algunas piezas al piano a su hija María Isabel, pienso que con el estudio serio y la buena guía, esta señorita podrá convertirse en una excelente pianista, teniendo ya todas las disposiciones"] Agradezco la transcripción del manuscrito y su traducción a Graciela Musri, Silvina Luz Mansilla y José Ignacio Weber.
- 11 Patti: “Estrena una ópera en el Colón”, p. 2.

- 12 L.G.L.: “Una sanjuanina ilustre. María Isabel Curubeto Godoy inició desde muy niña su carrera artística”, ¿? (10-VIII-1930).
- 13 *Ibidem*. En el futuro le aguardarían estudios de armonía con Giacomo Settacioli y de piano y composición con Giovanni Sgambatti, el título de miembro de la Real Academia Filarmónica de Roma en 1916 y conciertos de piano en los conservatorios Reales de Milán, Roma y Nápoles y en importantes salas de conciertos de París, Viena, Florencia y Génova, en los que difundió algunas de sus composiciones durante los años de su vida en Europa (1906-c.1920). Názar Anchorena: “Teatro Griego”, p.3, Juan R. Fernández: “Una Gloria Sanjuanina”. Cita-do en: “Notas de arte. Dos eximias profesoras”, San Juan, *Diario Nuevo* (31-X-1929), s/p.
- 14 “Me hubiera hecho monja”, *Crítica* (1925), s/p.
- 15 Según explicó Nazar Anchorena: “La designación de esta señorita para componer la música de Fedra, provocó, sino la censura, el escepticismo de todo el mundo, nadie creyó en ella, nadie conocía sus antecedentes, porque, dada la vida que lleva, nadie la conocía. Cuando [me preguntaron] por qué se le había encargado esta obra y qué antecedentes tenía para pensar en su capacidad, puedo asegurar que no se creyó que podría tener un resultado tan brillante”. Názar Anchorena: “Teatro Griego”, p. 3, 3ª. Sin embargo, María Isabel desatendió la desconfianza y la falta de expectativas con desenfadada ingenuidad y aprovechó la posibilidad para crear música: “He escrito esta partitura con gran entusiasmo, me he visto en mi tarea muy alentada y estimulada, pero comprendo mi gran responsabilidad al presentarme por primera vez al público con una obra de gran aliento”. “Me hubiera hecho monja”, s/p.
- 16 “Ayer se reunió el consejo superior de la universidad. Fue designada ‘miembro’ de la misma la Srta. Curubeto Godoy”, ¿? (IX-1925), s/p.
- 17 Názar Anchorena: “Teatro Griego”, p.3b.
- 18 L.G.L.: “Una sanjuanina ilustre”, s/p.
- 19 Julia Ottolenghi. “Pablo y Virginia: la ópera que por primera vez en el mundo compone una mujer, y esa mujer es argentina”, *El Hogar* (05-VII-1946), p. 32.
- 20 *Ibidem*.
- 21 “Ojalá que ‘Pablo y Virginia’, de nuestra compatriota, consiga ese triunfo y perdure como esfuerzo de la mujer argentina y como obra lírica intrínsecamente. La temporada del Colón tendrá, pues, un aliciente más”. Marcel Porto: “La primera ópera escrita por una argentina”, *Para Ti*, Año V (1946), p.28.
- 22 Marcel Porto: “La primera ópera escrita por una argentina”, *La Acción* (20-V-1946), p.4.
- 23 “El triunfo de María Isabel Curubeto Godoy es timbre de honor sanjuanino”, *La Acción* (13-VIII-1946), s/p.
- 24 “Una compositora argentina”, *Maribel* (08-VIII-1946), p.5.
- 25 Azucena Panizza Lanteri: “Entrenóse en el Colón la ópera ‘Pablo y Virginia’”, *El Argentino* (04-VIII-46), p.6.
- 26 “Se estrena hoy la ópera Pablo y Virginia”, *El Lider* (02-VIII-1946), s/p.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Alas: “Pablo y Virginia se estrenó en el teatro Colón”, *Clarín* (03-VIII-1946), p. 8.

- 29 A continuación Giacobbe manifiesta con exagerada sorpresa: “La felicidad de un caso nos lleva a constatar, ahora, que una mujer ha sido capaz de escribir una ópera. Y no solamente ha sido escrita, sino que ha sido premiada y que ha sido, cosa más curiosa, representada y representada en la escena máxima de Sudamérica: en el Teatro Colón”. Juan Francisco Giacobbe: “Líricas y Musicales: Pablo y Virginia de Isabel Curubeto Godoy, en el Colón”, *Historium*, Año VIII, N° 88 (IX-1946), p.589.
- 30 Ottolenghi: “Pablo y Virginia”, p.32. Guido Valcarengi nació y vivió hasta 1920 en Palermo. Entre 1920 y 1922 se desempeñó en la casa Ricordi de Milán y luego vino a la Argentina para abrir una sucursal en Buenos Aires. Los lugares y las fechas coinciden con el devenir de la familia Curubeto Godoy, por lo que es probable que María Isabel y Valcarengi se conocieran lo suficiente como para que él pudiera advertir que este libreto fuera afín al temperamento compositivo de ella. Existen además referencias a ediciones de obras de María Isabel por parte de la casa Ricordi de Milán por aquellos años. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatell: *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*. (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri). www.dante.edu/web/dic/v.pdf [Fecha de último acceso: 20-VI-2012]. Si bien el libreto de Giuseppe Adami y Renato Simone, autores de las óperas *Turandot* e *Il tabarro* de Puccini, tiene la fecha del estreno de la ópera en Buenos Aires (1946), éste tuvo que haber sido escrito mucho tiempo antes. La misma María Isabel comenta que había sido pensado para que lo musicalizara Ítalo Montemezzi, quien juzgó inoportuno el ofrecimiento por estar muy cercano al estreno de *La nave*, que data de 1918. Sin embargo en 1930, Montemezzi “utilizó el material para llevar a término un poema sinfónico, luego de dar por fracasado su intento [de escribir una ópera]”. Héctor Chiesa. “Una obra de autora argentina en el T.Colón”, *El Pueblo* (03-VIII-1946), p.10. De 1930 es también la primera referencia que María Isabel hace de Pablo y Virginia citada anteriormente.
- 31 El libreto se mantuvo bastante fiel a la novela de Bernardine de Saint-Pierre escrita poco antes de la Revolución Francesa. Pablo y Virginia son dos jóvenes que, habiendo sido criados por sus madres en la isla Mauricio en Sudáfrica en un clima de idílica armonía con la naturaleza, se enamoran al alcanzar la pubertad. Su vida se ve sacudida cuando una tía de Virginia reclama a la joven desde Francia. El desarraigo ésta es inducido por orden del Rey y con la colaboración del gobernador de la isla y un misionero. Dos años después, Virginia logra retornar, pero su barco naufraga cercano a la costa y la joven muere. Bernardino de Saint-Pierre: *Pablo y Virginia*. (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945). Giuseppe Adami y Renato Simoni: *Pablo y Virginia, Libreto del drama lírico en tres actos de la novela de Bernardin de Saint-Pierre*. Versión española y música de María Isabel Curubeto Godoy (1946).
- 32 Giacobbe: “Líricas y Musicales”, p.590.
- 33 “Estrenose ‘Pablo y Virginia’”. (Buenos Aires: El Mundo, 04-VIII-1946), p.13. Cf: José María Fontova. “La temporada oficial Teatro Colón. XI. ‘Pablo y Virginia’ de María I. Curubeto Godoy”. (Buenos Aires: *Lyra*, Año IV, N° 37-38, VIII-IX-1946), s/p.
- 34 “Estrenose la ópera ‘Pablo y Virginia de María Isabel Curubeto Godoy’”. (Buenos Aires: *La Razón*, 03-VIII-1946).
- 35 En un artículo de la época se transcribe el recuerdo del encuentro de María Isabel con la novela de la siguiente manera: “Al cumplir catorce años, aprovechando las vacaciones, [María Isabel] es llevada a Sicilia y durante su paseo por la ciudad de Palermo en una vidriera de “Las cuatro esquinas”, lugar histórico de la ciudad Siciliana, ve un libro como olvidado en los anaqueles vacíos: Pablo y Virginia de Bernardin de Saint-Pierre. Lo compra por un par de liras y esa noche no duerme hasta haberlo leído de cabo a rabo. Es la primera novela de

amor que lee, y la personalidad de los enamorados, la sencillez y el noble sentimiento en que satura el idilio, quedan profundamente grabados en el alma de la adolescente”. Patti: “Estrena una ópera en el Colón”, p. 2.

36 María Isabel Curubeto Godoy: “A mis alumnos. Por qué elegí un poema extranjero para mi ópera”, *Imagen*, E.S.B.A, U.N.L.P, N° 4 (XII-1947), p. 73.

37 *Ibídem*.

38 Porto: “La primera ópera”, p.28.

39 Gilardo Gilardi: “María Isabel Curubeto Godoy, compositora (a propósito del estreno de Pablo y Virginia”, *Imagen*, E.S.B.A, U.N.L.P, N° 3 (X-1946), p. 15.

40 *Ibídem*, p. 8.

41 *Ibídem*.

42 *Ibídem*.

43 Enzo Valenti Ferro: “Pablo y Virginia”, Buenos Aires Musical, N° 9 (15-VIII-46) p. 2. Alas: “Pablo y Virginia”, p. 8.

44 Valenti Ferro. “Pablo y Virginia.”, p.2.

45 Alas: “Pablo y Virginia”, p.8.

46 “Estrenose la ópera ‘Pablo y Virginia’”, p.8.

47 “Estrenose ayer en el Teatro Colón el drama lírico ‘Pablo y Virginia’”, *La Nación* (03-VIII-1946), p.8.

48 “‘Pablo y Virginia’ se estrenó en el Colón”, *La Prensa* (03-VIII-1946), p.12.

49 *Ibídem*.

50 “La ópera ‘Pablo y Virginia’ fue estrenada en el Colón”, *La Época* (03-VIII-1946), p.7.

51 “‘Pablo y Virginia’ se estrenó en el Colón”, p.12. En cuanto al segundo acto, Gilardi lo describió como “una buena prueba de eficacia” de parte de la compositora “al dar solución satisfactoria” a los diversos problemas que [planteaban] la “abigarrada” y numerosa sucesión de acontecimientos. Gilardi: “María Isabel”, pp.5-6.

52 L.G.L: “Una sanjuanina ilustre”, s/p.

53 Gilardi: “María Isabel”, p.18. Valenti Ferro expresó: “excepto la nacionalidad de la su autora, no contiene esta obra elementos que permitan definirla como una expresión auténtica de un arte lírico nacional. [...] Resulta incomprensible cómo el jurado municipal que al premiar esta obra decretó su derecho a ser representada en el Colón, pudo rubricar tal anomalía. En el futuro habrá de considerar que dicha circunstancia constituye un factor inhibitorio para participar en concursos oficiales de esta índole”. Valenti Ferro. “Pablo y Virginia”, p.2. *Tribuna* se manifestó deseoso de que la “autora se orientara hacia temas de mayor tendencia nuestra, en los que puede evidenciar y seguramente superar las facultades expuestas en la partitura de anoche”. “Una ópera de autora argentina estrenó anoche en el Teatro Colón”, *Tribuna* (03-VIII-1946). *La Época* agregó: “algo defraudó que siendo una obra de autora argentina y premiada en un certamen local, se cantase en italiano”. “La ópera ‘Pablo y Virginia’ fue estrenada en el Colón”, p.7.

54 Chiesa: “Una obra de autora argentina en el T.Colón”, p.10.

55 Curubeto Godoy: “A mis alumnos”, p. 72. Aparentemente aquellas expectativas habían soslayado la información que la autora había dado en su primera entrevista sobre Pablo y Virginia, y en la cual afirmaba: “Yo concebí la música en la armoniosa lengua del Dante. Mucho me hubiese apenado que no se cantara en el idioma en que le di vida, pero para mi satisfacción se cantará en italiano”. Ottolenghi: “Pablo y Virginia”, p. 62.

56 Patti: “Estrena una ópera en el Teatro Colón”, p. 3.

Nacionalismo *versus* italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)

José Ignacio Weber (FFyL, UBA / Conicet)

Introducción

Los trabajos dedicados a historiar la producción y desarrollo de la actividad musical académica argentina han sido escasos. En general se trata –entre lo que se ha publicado– de trabajos parciales, mas siempre estuvo presente el deseo de ofrecer este panorama en su **totalidad**. Puede hallarse, con mucha frecuencia, comentarios de toda época que se refieren ‘al día en que se escriba la historia de la música argentina’. Con relación a esto hay una personalidad que **debe** ser considerada la primera que lo ha intentado: Alberto Williams [...]¹.

Motivado por la sugestiva proposición de Juan María Veniard, me propuse indagar sobre la producción textual de Williams a la que se refiere en aquel artículo de una manera comparada con otros escritos coetáneos (aparecidos entre 1896 y 1910) cuya temática también es el pasado musical en Buenos Aires (y en menor –mucho menor– medida en el resto –una pequeña porción del resto– de Argentina). Esta producción discursiva resulta en textos con funciones, estilos y situaciones de comunicación diferentes pero que comparten el tema. Si bien, como pretendo mostrar, la manera de construirlo redundaba en dos historias con hechos y ordenamientos distintos. Estas divergencias y los relatos que configuran responden a las matrices discursivas en pugna del nacionalismo (en ciernes al comienzo de esta reconstrucción, caracterizado por su aspecto culturalista) y un cosmopolitismo que desde la posición de la colectividad italiana resultaba en un ‘italianismo’.

En rigor, me voy referir a dos series de textos cuyas ideas estaban en reescritura y reelaboración, aunque mantienen algunas características de enunciación que permiten

considerar los escritos que las forman en continuidad. Las dos series no se responden entre sí, no tienen relaciones directas entre ellas. Pero sí comparten la temporalidad en la que aparecieron, y sobre todo, comparten la construcción de una discursividad histórica: ambas se refieren al pasado (y el presente) de la música en Buenos Aires.

Creo que una aproximación comparativa, con hincapié en algunos de los lugares en que se distancian y el modo en que lo hacen, permite poner en evidencia la manera en la que estos discursos se construían. Para ello, indago en la subjetividad del quehacer histórico², la situación de comunicación que dio origen a los textos del corpus, y finalmente, las consecuencias que traen como producción metatextual en la autodescripción de la cultura porteña³.

I.

La primera de las series que describo tiene como autor a Alberto Williams. Veniard ilumina en su artículo una cronología que se inició en septiembre de 1896 con la aparición del primero de tres escritos publicados en la revista *La Biblioteca* dirigida por Paul Groussac⁴. Un año después de conducir los conciertos orquestales del Ateneo, Williams escribió el artículo “Estética musical y conciertos sinfónicos”⁵. El título manifestaba una postura firme respecto de la importancia del concierto orquestal y el lugar central que el autor pretendía darle en la cultura musical. El interés por esta práctica, tanto de Williams como de Groussac, tendría futuras concreciones como los *Conciertos de la Biblioteca (1902-1905)*.

Con anterioridad a la aparición de estos tres escritos, y con similares intereses y objetivos, habían sido publicados en la misma revista otros del pintor Eduardo Schiaffino, “El arte en Buenos Aires (la evolución del gusto)”⁶.

Continuó la serie con una nota publicada en el suplemento literario del diario *La Nación* aparecido entre abril y mediados de junio de 1902, según calcula Veniard⁷, titulada “Los compositores argentinos”. En aquella oportunidad Williams había expresado su deseo de reunir todos aquellos materiales en un futuro libro. Este artículo, con significativas correcciones, adiciones y omisiones es la base del de 1910.

Algunos años más tarde, en 1906, aparecieron en la revista *Música*, dirigida por José André, algunas notas dedicadas a “Los compositores argentinos”. Bajo el título “Músicos argentinos” se publicaron notas biográficas de Aguirre, Arturo Berutti, Clérice, Gaito, García Mansilla, Panizza, Restano y el propio Williams. Ninguno está firmado pero Veniard reconoce al autor por algunos fragmentos que aparecen inalterados en el artículo de 1910⁸.

Finalmente, dentro de esta reconstrucción, vio la luz el artículo “La música argentina” en el número especial de *La Nación* en conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo. Como en *La Biblioteca*, Eduardo Schiaffino hizo uno similar sobre el campo de las artes plásticas, “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”.

Hasta aquí hago llegar esta serie cuyos textos tienen vínculos que pueden definirse, más allá del pastiche en algunos casos, por su temática, su estilo y su función.

Aquí, la idea de serie no implica para nada la de unidad. Podría continuarse, por ejemplo, al menos con los artículos biográficos de la revista *La Quena* de la década de 1920 y con los comentarios biográficos de su edición de la *Antología de compositores argentinos*⁹.

La segunda serie de textos es responsabilidad del crítico y dramaturgo napolitano Vincenzo di Napoli-Vita (1860 – Buenos Aires, 1936), quien llegó a Buenos Aires junto a la compañía de teatro dialectal napolitano dirigida por Gennaro Pantalena en el año 1896. Instalado en la ciudad fue convocado por el diario *La Patria Italiana* (*La Patria degli Italiani*) para hacerse cargo de la columna teatral. En el año 1898 fundó y dirigió *La Revista Teatral de Buenos Aires* que llegó a ser una muy lujosa publicación ilustrada de altísima calidad editorial¹⁰. Fue uno de los impulsores de la Asociación Artística Italiana surgida a fines del año 1899, de la que participaban artistas de esa colectividad como los plásticos Decoroso Bonifanti, Francesco P. Parisi, Giuseppe Quaranta, Romolo del Gobbo, Luigi Paolillo, Antonio Vaccari, Nazareno Orlandi, Gaetano Vannicola, Eliseo Fausto Coppini, Luciano Bianchi, Maleo Casella, A. delle Vedove y Reinaldo Giudici, los músicos Gaetano Troiani, Luigi Forino, Edoardo Aromatari y Gennaro d'Andrea, el crítico y editor de revistas culturales Giacomo De Zerbi, y personajes influyentes de la comunidad como el industrial Pietro Vaccari, que presidió el Círculo Italiano, el abogado, escritor, docente y también presidente del Círculo Giuseppe Tarnassi, el Comendador Giovanni Medici, el Ing. (Marchese) Carlo Morra y el comerciante Vittorio Negrotto. Tuvo, también, miembros que excedieron la comunidad como el español Arturo Eusevi. La engorrosa enumeración se debe a que es una institución poco estudiada y de breve pero importante actividad; su objetivo, en palabras de Parisi, era: “[...] estrechar en un solo haz toda la energía artística viva en esta Capital por el bien común sin distinción de nacionalidad y por el crecimiento del Arte”¹¹. Napoli-Vita también fue miembro fundador de la Sociedad de Autores Dramáticos constituida en el mes de febrero de 1908, de la cual fue elegido vicepresidente¹².

En 1898 la Cámara Italiana de Comercio de Buenos Aires le encargó una monografía para el grueso volumen titulado *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* destinado a mostrar, en la Exposición Nacional de Turín, los progresos y el desarrollo de la colectividad italiana en el territorio argentino. Siendo la música una actividad fundamental para los peninsulares, se le dedicó un extenso espacio, “Il teatro e gli artisti italiani nell' Argentina”. Esta empresa, para Napoli-Vita, no podía ser sino una primera aproximación incompleta, debido sus propias limitaciones; así lo explica:

Cuando a finales de 1897 [...] me invitaron [...] a colaborar en la espléndida publicación *Los italianos en la República Argentina* [...] aún casi nuevo en el país [...] después de aceptar el encargo casi me arrepiento ¿Cómo era posible, en poco más de un mes, hacer la investigación en las bibliotecas públicas y colecciones privadas hojeando viejas colecciones de periódicos y rastrear los orígenes de nuestra gloriosa importación artística en la Argentina, los más antiguos nombres y fechas, para realizar un trabajo relativamente completo desde el punto de vista histórico o, al menos, cronológico?¹³

En 1906 vio la luz un texto de similares características destinado a la Exposición Internacional de Milán, “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”, en el que Napoli-Vita ampliaba el recorte temporal. Esta segunda tentativa resultó en un ensayo histórico más consistente y metódico¹⁴.

II.

A continuación me detengo mayormente en los últimos textos de cada serie, el de Napoli-Vita de 1906 y el de Williams de 1910, porque los considero los textos de llegada, que culminan el desarrollo de las ideas puestas en juego hasta allí (que no son necesariamente unívocas).

Ambos textos se insertan en volúmenes colectivos que tuvieron un fin claro. La conmemoración del Centenario, en *La Nación*, pretendía una evaluación del estado de situación de un país cuya clase dirigente, representada en esas páginas, atravesaba satisfecha y orgullosa un momento de bonanza, sin dejar de lado una serie de preocupaciones respecto a la composición demográfica (por ende cultural) del territorio. Allí estaba Williams para comentar el campo musical. Justamente a él y a Schiaffino, los otrora jóvenes artistas del Ateneo¹⁵, que ahora representaban los lugares centrales de sus respectivos campos (cuya autonomización estaba en ciernes), legitimados por el espacio concedido en aquel homenaje.

El texto de Napoli-Vita conmemora la presencia italiana en el territorio argentino. Su posición también era de privilegio pero en referencia a la clase dirigente de la colectividad italiana en Buenos Aires. Así como Williams y Schiaffino alguna vez estuvieron nucleados en el Ateneo, Napoli-Vita se desarrolló también en el marco de un grupo cultural centrado en la actividad editorial de revistas y la colaboración en publicaciones periódicas. Pertenecía a un conjunto de inmigrantes ligados a la actividad cultural, como críticos, artistas o mecenas; desde estos espacios de la esfera pública de la ciudad, esta formación buscó visibilizar los aportes de sus connacionales, polemizó con otras tendencias de la cultura local y creó y promovió espacios y prácticas de congruencia idiosincrásica entre la cultura migrante y la receptora (especialmente su elite). Este grupo estaba relacionado con espacios de poder en la colectividad, basta la enumeración de personalidades ligadas a la Asociación Artística Italiana, sus vínculos con el Círculo Italiano, la Cámara de Comercio y el diario *La Patria degli Italiani*.

II.a.

Las motivaciones, aquellas preocupaciones que dieron origen a los textos, marcan, entonces, la primera gran diferencia¹⁶. Williams parte de una preocupación claramente expuesta (además de compartida, pero esas son otras transtextualidades). Se pregunta por la situación de una música “nacional” argentina. Es una pregunta que está pensando más en el presente que en el pasado; como veremos más adelante, es una pregunta del presente que ordena el pasado.

La situación especial de nuestro país, al que afluyen doscientos cincuenta mil extranjeros por año, sobre su población total cal-

culada en seis millones, nos obliga a todos los argentinos, y muy especialmente a los hombres de gobierno, a velar [...] por la integridad de nuestros territorios, [...] la pureza de nuestro idioma y por la **conservación** de nuestras bellezas nacionales, de nuestros bailes, de nuestros versos y de nuestras melodías, intuiciones gratas y donosas del alma argentina, rayos de oro de nuestros sentimientos estéticos, rayos azúreos de nuestros ensueños y de nuestros ideales. / [...] ¿Nos contentaremos por ventura con leer nada más que libros franceses, con requerir tan sólo telas y estatuas y planos arquitectónicos de extraña procedencia, y con oír únicamente sinfonías alemanas y óperas italianas, cuando podemos escribir volúmenes y crear obras de arte genuinamente argentinos? / [...] nos toca ahora emanciparnos intelectualmente de la vieja Europa [...]”¹⁷.

En el caso de Napoli-Vita la preocupación es por la función del arte italiano en Argentina (y por extensión en América del Sur), por “[...] la historia del Arte Italiano que vino aquí a traer el aliento civilizador [...]”¹⁸.

Ambas motivaciones remiten a distintos posicionamientos dentro de la cultura porteña de la época. Sin llegar al extremo de decir que son mutuamente excluyentes, el modo en que cada uno define su preocupación por la cultura y su historia descentra la pregunta inicial del otro: para Williams la historia del inmigrante es lateral, amorfa e indeseable (al menos ya no deseable en su presente de enunciación; eso era una característica del pasado, aunque nunca se explicita que haya sido necesaria para el desarrollo de la cultura musical). También es secundario el desarrollo del teatro musical. En la revista *La Biblioteca* había sido tajante al respecto: “[...] la música sinfónica produce un goce estético más puro que la música dramática. / La influencia moral de la música sinfónica es asimismo de orden más elevado que la de la música dramática”¹⁹. Esta definición no puede más que impugnar una historia del desarrollo cultural en Buenos Aires anclada en su crecimiento lírico dramático.

Para Napoli-Vita, en cambio, lo que aparece amorfo es el espacio cultural porteño, que no cobra forma, ni direccionalidad hasta la aparición de los emprendimientos llevados a cabo por los inmigrantes italianos. Decía el napolitano:

Uno de los países de origen latino donde llegó quizás más tarde el soplo del arte fue la Argentina, o mejor dicho, según el pensamiento de fines del siglo XVIII, fueron los pueblos del Río de la Plata. La historia del arte de los sonidos y del canto en Brasil tiene ciertamente orígenes más antiguos: las relaciones de las cortes de los Borbones, especialmente las de Nápoles donde el arte tenía el más fértil vivero, con la corte del Brasil, proveyeron a Río Janeiro antes que al Río de la Plata elementos singulares a la cultura musical, al teatro²⁰.

II.b.

Las fuentes documentales a las que recurrieron son, igualmente, muy distintas. En el caso de Williams, las únicas fuentes explícitas son las composiciones y la obra de los personajes a través de los cuales organiza el pasado. Asimismo, su propia experiencia ordena el discurso. Por el otro lado, en el primero de sus textos, Napoli-Vita partía de una fuente oral. Explicaba que su intención era hacer un recuento de los últimos quince años, desde la muerte de Wagner en 1883; sin embargo, decía que un informante, Alfredo Cattaneo, “*vecchio esercente, coadiutore, ispiratore di imprese teatrali, non sempre fortunate*”, lo disuadió de no dejar fuera hitos anteriores a esa fecha. Y el relato comenzaba entonces en forma de diálogo entre ellos dos (solo a un dramaturgo devenido historiador de turno puede parecerle este un recurso válido y conveniente, que no deja de ser muy divertido). Como un Virgilio, Cattaneo ‘acompañó’ a Napoli-Vita hasta la temporada de 1872, cuando el relato retoma su narrador. En aquel primer texto simplemente mencionaba algunos apuntes tomados con información de las secretarías de los teatros²¹. Pero en el de 1906 dedicó un fragmento a comentar el estado del arte; fuentes secundarias de las que se valía mucho y las cuales también “corrige” cuando considera que incurren en algún error fáctico. En primer lugar utilizó otra fuente oral, el Dr. Juan Ramón Silveyra

[...] un monumento de erudición histórico-musical. En su mente los años no han empañado un solo recuerdo de los eventos artísticos que en su lejana adolescencia impresionaron su espíritu exquisitamente sensible. Lo presento como uno de mis más preciados colaboradores en la compilación de esta monografía²².

Luego mencionaba aquellas publicaciones que vieron la luz entre sus dos textos: *Buenos Aires setenta años atrás* de José A. Wilde, “libro valioso, aunque algo fantástico”; y los *Teatro antiguo de Buenos Aires e Historia de la Ópera en Buenos Aires* de Mariano G. Bosch, quien en el momento en que Napoli-Vita escribía su primera monografía “no había siquiera pensado en compilar sus volúmenes”. A lo largo de gran parte del texto se apoya sobre este último haciendo foco principalmente en los emprendimientos italianos, y corrigiendo y completando algunos fragmentos. Menciona, también, al pasar varios artículos de revistas y libros de memorias, como el de Tomaso Salvini.

II.c.

Las subjetividades se manifiestan en la superficie de estos textos a través de los juicios de valor. Quedan expuestos en algunas apreciaciones respecto al gusto, de las que no es difícil adivinar también algunas posibles valoraciones en cuanto a repertorio (y el canon que cada una de sus tradiciones construye). Williams planteaba, en *La Biblioteca*, refiriéndose a la primera mitad del siglo XIX:

Esta primera iniciación de cultura musical, comenzada con obras de Rossini y cimentada luego por la enseñanza del canto,

va a influir poderosamente en el gusto musical de los bonaerenses; por largo tiempo, la melodía frívola formará el deleite de los aficionados, y la escuela rossiniana representará el dechado del arte musical. Así como la educación del hombre maduro se resiente siempre de las enseñanzas de la niñez, del mismo modo la educación artística de este país se resentirá de las obras que modelaron su gusto estético²³.

Completamente diferente era la valoración de Napoli-Vita:

En el segundo cuarto del siglo XIX había ocurrido, como hemos visto, una verdadera entrada triunfal de la música italiana en las regiones platenses promovida por el nombre de Gioacchino Rossini. La política cambiante de las dos capitales, los acontecimientos históricos, si bien no siempre permitieron que nuestro teatro se afirme de manera decisiva, no impidió que el buen gusto del arte, aumentando progresivamente el número de educadores, maestros, profesores de orquesta y de artistas que se establecían en el país, se fuera refinando y generalizando²⁴.

Asimismo, Napoli-Vita trajo la opinión de otros: el periodista Nicolás Granada, a propósito de la muerte del empresario italiano Angelo Ferrari decía:

Una gran fuerza de atracción debía haber en este hombre, que, al llegar aquí, pobre y desconocido, supo abrirse camino entre las dificultades y el recelo del criollismo de aquella época que se oponía siempre a las iniciativas extranjeras, y llegó a encajar simpáticamente en nuestra sociedad, para convertirse en un poderoso factor del mecanismo de nuestra naciente civilización al lado del arte, del buen gusto²⁵.

Los textos comparten esta característica no menor, la centralidad otorgada al juicio de valor. Prima la crónica crítica sobre un estilo historiográfico al que podríamos estar acostumbrados hoy.

II.d.

Los problemas iniciales conllevan dos enfoques distintos: por un lado, una historia de la creación musical en Argentina (de argentinos) y, por otro, una historia de la interpretación italiana de la música escénica y el teatro en Buenos Aires, los “*avvenimenti artistici italiani*”.

Williams respondió a su inquietud inicial con una genealogía de la generación, para él, musicalmente más influyente: la suya, y las siguientes (también ordenadas a su alrededor y de su empresa educativa). Asimismo, esbozó un programa estético, claro y definido, y de alguna manera preceptivo:

“En un país nuevo como el nuestro y tan heterogéneamente constituido por hombres de diversos pueblos, es natural que los descendientes de italianos, franceses o alemanes, sigan la orientación de la música de Italia, Francia o Alemania. Pero si estos gustos y tendencias de las naciones más musicales de Europa siguieran la normalidad de su curso sin mezclarse aquí con otras aguas, con otros elementos diversos y nuevos y con otras variedades argentinas, sería nuestro país una Babel musical, una Cosmópolis en que nadie se entendería [...] / La música argentina se orienta hacia las fuentes populares. Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de “folk-lore” [...] Deben servirse de estos preciosos documentos del genio de nuestros payadores, no para pegarlos como obleas en las composiciones, ni agregarlos de remiendo en un traje arlequinesco, sino más bien para inspirarse en ellos, para extraerles el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias, y no andarse remedando como papanatas, viene al caso decirlo, a toda clase de bichos decadentes europeos. Los jóvenes compositores deben escribir para canto con letra castellana [...] / ¡Emancipación del arte argentino!”²⁶.

El pensamiento de Napoli-Vita se resume en que para él (y presumiblemente para el sentido común de la colectividad italiana): “El sentimiento de la italianidad entre los emigrantes en América del Sur, y en la Argentina en particular, hace más de medio siglo se mantiene ciertamente vivo de manera especial por los artistas del teatro venidos de la Tierra del Arte a estas regiones”²⁷. Por ello entendía que la empresa civilizadora guardaba un lugar privilegiado para los artistas. Las mujeres y hombres del teatro (lírico y dramático) serían los protagonistas principales:

Los cantantes, los maestros de música, desde tiempo inmemorable fueron siempre audaces emigrantes y en los recuerdos de las primeras colonias que se formaron en el Nuevo Mundo, luego transformadas en florecientes repúblicas, sobre todo en la historia del Brasil Imperial, muchos han dejado sus huellas, cientos de nombres de cantantes, de músicos, tal vez desconocidos u olvidados en casa²⁸.

El napolitano construyó un relato progresivo en el que los extranjeros y su cultura se ‘asimilaron’ en la sociedad local, sosteniendo una lectura que propone un sincretismo cultural como hipótesis clave (un sincretismo particular, diferente del promulgado por los nacionalistas del Centenario). Afirmaba que hacia mediados del siglo XIX:

“[...] comenzó una nueva era social y artística para la capital, donde ya se había ido aclimatando el copioso elemento extranjero [...]”²⁹. A fines de siglo el sincretismo tomaría una forma más concreta, como veremos a continuación.

III.

El semiólogo Lotman afirmaba que

[...] puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto [...]) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. [...] Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella³⁰.

Es decir que, cuando un sistema se autodescribe, como en el caso de los textos (o mejor dicho, metatextos) que estoy analizando, se simplifica, aparece como algo más organizado. Para ello, se elimina lo superfluo tanto sincrónica como diacrónicamente. Esto es, crea una historia desde el punto de vista de sí mismo. Entonces, en esta historia se reorganiza el espacio de las experiencias pasadas. Para Lotman esto trae dos consecuencias. Por un lado, los hechos precedentes se ordenan de tal forma que sólo pueden conducir al estado actual, por ello ‘se descubren’ predecesores y personalidades olvidadas. En el caso de Williams se evidencia este ordenamiento en su genealogía, donde los elementos anómalos son tildados o de “precursores” (es decir, en un estado de conciencia aun muy temprano) o se minimiza su influencia, como en el caso de Arturo Berutti.

Napoli-Vita también hizo un esfuerzo genealógico, entre los tantos, valgan de ejemplo la aclaración hecha sobre Picazzari: “[...] que algunas crónicas dicen italiano, otras hijo de italianos, pero seguro de nuestra sangre que ya había dado no pocos héroes en los días de la revolución de independencia argentina, y daba a la cultura en el nuevo país [...]”³¹. Ese decurso histórico va de un estado amorfo, en el que hay ‘elementos de estructura’, a la estructuralidad. Esos elementos proto-estructurales son para Williams los “precursores” y para Napoli-Vita “*i pionieri dell’Arte*”.

La otra consecuencia de estos ordenamientos de la cultura es que el momento de la autodescripción aparece como el del comienzo de la historia. El caso de Williams y la música argentina es paradigmático en este sentido. Su relato se presenta como un desarrollo teleológico en el que al final la estética ‘inspirada en el folklore’ (nacionalista) toma el centro de la escena compositiva (que para él es la importante a la hora de determinar el progreso de la cultura musical). Esta estética, culminación de ese desa-

rollo, se funda sobre la idea de un sincretismo musical (tal como el sincretismo racial del *Blasón de plata* de Ricardo Rojas) entre la música popular “indígena” y la hispana (el “folk-lore”).

En el texto de Napoli-Vita, si bien se construye una narrativa que va de menos a más, en la que los “*avvenimenti artistici italiani*” crecían junto al medio en el que se desarrollaban (como si fuesen una sola cosa), el aspecto teleológico (si es que creemos que hay uno y yo lo entiendo así) se da de manera algo más sutil. La ópera italiana (principalmente las compañías) era hegemónica y llevaba varios años dominando el espacio cultural al momento de la escritura de los textos. Por eso es que el final de la monografía de 1898 es abrupto, llega a la última temporada, la describe y se despide. Pero hacia 1906 encontró otra forma de cerrar el relato que va desde una inexistente escena cultural hasta la constitución de Buenos Aires en una de las principales plazas del mundo artístico-lírico. La síntesis que sigue para Napoli-Vita es el sincretismo del arte italiano con el medio americano; elige terminar su narración con un “punto y coma”:

El arte lírico italiano nacionalizándose en la América de fin de siglo XIX tiene puntos luminosos en su horizonte, a los que se dirigen las mayores esperanzas, Ettore Panizza, triunfante con su *Medio Evo Latino*, Ferruccio Cattelani, Constantino Gaito, Gaetano Troiani y Elmerico Fracassi³².

Es interesante cómo se presenta la tensión entre pluralismo y sincretismo en el relato que arma Napoli. En el comienzo, común en los dos textos (de 1898 y 1906), el pluralismo cultural aparece enarbolado en la apelación a la italianidad, pero hacia el final del último texto la interpretación se aproxima al sincretismo³³. A su vez, hay una diferencia fundamental entre los sincretismos por los que abogan ambos autores, el de Williams se adentra en los albores de la conquista: ya había ocurrido, estaba en peligro de extinción y había que preservarlo, era necesario trabajar arqueológicamente para re-lvarlo. El de Napoli-Vita estaba ocurriendo.

Conclusiones

Poner los textos mano a mano para su comparación permitió observar el modo en que se constituyen las posiciones discursivas de los dos autores, Williams y Napoli-Vita, que entiendo representan el de grupos más amplios que comparten su discursividad.

Las principales diferencias en el corpus se dan en las elecciones temáticas y la consecuente distinción entre una historia de la música *en* Argentina y una historia de la música *de* Argentina. También, en la jerarquía otorgada a los géneros musicales, principalmente en lo que respecta a la tensión entre la valoración de la música escénica y la de concierto³⁴.

Sin embargo, suponemos que ambos conjuntos de textos en su construcción del relato histórico comparten la apelación a una genericidad con características propias

del discurso crítico en la que el juicio de valor tiene una importancia central. Una posible lectura para explicar este hecho es que la escritura de la historia de la música y el arte no eran aun suficientemente autónomas y primaba todavía el género crítico y el juicio de valor como garante.

Volviendo a las cuestiones iniciales, creo que la afirmación ‘no tenemos una historia de la música’ o su equivalente ‘el día en que se escriba la historia de la música argentina’ es siempre falsa. La cultura siempre se autorganiza, siempre existen textos, mejor dicho, metatextos que organizan el espacio de experiencias de esa cultura. Lo que no existe es quizá una historiografía como formación discursiva pues no había aún un campo autónomo musicológico o académico-musical.

También se observó que quienes encargaron la escritura de estos textos respondían a un posicionamiento cultural con intereses determinados: el diario *La Nación* y la revista *La Biblioteca*, en relación con instituciones como el Ateneo y la elite intelectual porteña, por un lado; la Cámara de Comercio, en relación con el diario *La Patria degli Italiani*, el Círculo Italiano y la Asociación Artística Italiana, por otro.

Finalmente, me interesa destacar que con este análisis es posible pensar en que el nacionalismo, que sería hegemónico alrededor de la década de 1910 (en el aspecto cultural fundamentalmente), no surgió *ex nihilo* sino que de alguna manera está respondiendo a otras producciones textuales, de manera directa o indirecta, pero que definitivamente está en el horizonte de sus preocupaciones. Por ende, indagar en aquella matriz discursiva supone prestar atención y reconstruir esos otros discursos con los que interactuaba.

Notas

- 1 Juan María Veniard: “Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina”, *Investigaciones y ensayos*, 54 (2002), pp. 383-402. El énfasis es mío.
- 2 Carl Dahlhaus: *Grundlagen de Musikgeschichte* (Colonia: Hans Gerig, 1977) [tr. Nélide Machain: “El juicio de valor como objeto y como premisa”, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 1997), pp. 107-131]. Puede parecer extraño aplicar estas preocupaciones que provienen de las indagaciones sobre la historiografía musical de Dahlhaus a una producción textual que claramente es protohistórica pues se ubica en los albores de la autonomización del campo musicológico (incluso llamarlo así suena algo descabellado). Pero la aplicación es válida pues permite extraer algunas conclusiones interesantes en cuanto a la articulación entre valores, relaciones de valor, tradición y canon.
- 3 Iuri Lotman: *Dinamicheskaia model’ semioticheskoi sistemy* (Moscú: Institut Russkogo Iazyka ANSSSR, prepublicación, N° 60, 1974), 23 pp. [tr. Desiderio Navarro: “Un modelo dinámico del sistema semiótico”, *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 63-80]; y “K postroeniiu teorii vzaimodeistviia kul’tur (semioticheskii aspekt)”, *Uchionye Zpisk*, 646 (Tartu, 1983), pp. 92-113 [tr. Desiderio Navarro: “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”, *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 61-76].

- 4 Veniard: “Los primeros intentos...”.
- 5 Alberto Williams: “Estética musical y conciertos sinfónicos (I y II)”, *La Biblioteca*, Año I, Tomo II (Buenos Aires, septiembre, 1896), pp. 111-118; “Estética musical y conciertos sinfónicos (III)”, *La Biblioteca*, Año I Tomo II (Buenos Aires, noviembre, 1896), pp. 456-465; “Estética musical y conciertos sinfónicos (III cont.)”, *La Biblioteca*, Año II, Tomo III, (Buenos Aires, febrero, 1897), pp. 261-270. Para más información acerca de los conciertos orquestales del Ateneo organizados y dirigidos por Williams: José Ignacio Weber: “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, Silvina Mansilla (dir.): *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012) en prensa.
- 6 Eduardo Schiaffino: “El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto (I)”, *La Biblioteca*, Año I, Tomo I (Buenos Aires, junio, 1896), pp. 88-96; “El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto (II)”, *La Biblioteca*, Año I, Tomo I (Buenos Aires, agosto, 1896), pp. 356-368; “El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto (II cont.)”, *La Biblioteca*, Año I, Tomo I (Buenos Aires, septiembre, 1896), pp. 78-93. También otros artículos de interés musical publicados en la revista de Groussac son los de Francisco Seeber: “La música y las distintas escuelas”, *La Biblioteca*, Año II, Tomo II (Buenos Aires, enero 1897), pp. 96-111; y Diego T. R. Dávison: “La música en el arte de curar”, *La Biblioteca*, Año II, Tomo III (Buenos Aires, marzo, 1897), pp. 381-398.
- 7 Veniard: “Los primeros intentos...”, p. 389.
- 8 Veniard: “Los primeros intentos...”, p. 392. En la colección de la revista *Música* a la que he tenido acceso, de un archivo privado, solo se conserva hasta el número 14; los artículos hasta esa edición son: “Los compositores argentinos”, *Música*, Año I, N° 13 (Buenos Aires, 1/VII/1906), pp. 193-194; “Músicos argentinos. Julián Aguirre”, *Música*, Año I, N° 13 (Buenos Aires, 1/VII/1906), p. 194; y “Músicos argentinos. Arturo Berutti”, *Música*, Año I, N° 14 (Buenos Aires, 15/VII/1906), p. 213.
- 9 Academia Nacional de Bellas Artes: *Antología de compositores argentinos. Escogidas, revisadas y anotadas por Alberto Williams* (Buenos Aires: A.N.B.A., 1941).
- 10 Antes que esta revista parece haber dirigido una titulada *Il Bersagliere*, pero actualmente no se puede consultar en Biblioteca Nacional. Desafortunadamente hemos tenido acceso hasta ahora a ejemplares de La Revista Teatral de Buenos Aires de los años 1906, 1907 y 1909 que son las disponibilidades de la Biblioteca Nacional (entiendo que hay más existencias allí pero permanecen inaccesibles). El diccionario de Sosa y Miatello informa que la biblioteca del Teatro Colón contaba con una colección más completa, actualmente inaccesible. Se trata de una revista quincenal que aparecía durante la temporada lírica entre los meses de abril y octubre. A partir del mes de noviembre de 1907 la revista cambió su título a La revista artística y teatral de Buenos Aires; y en 1909 se modificó nuevamente a La revista artística de Buenos Aires. Desde noviembre de 1907 la revista comenzó a publicarse a lo largo de todo el año. Decía: “La Revista Artística y Teatral, en su género, es la publicación más lujosa de Buenos Aires -verdadero álbum de salón- en gran formato, carátula con retratos de artistas ó cuadros originales en colores; se ocupa en no menos de 24 páginas de texto é ilustraciones, de todas las artes bellas en general y de teatro en particular. Cada número contiene una pieza musical, original de autor argentino o residente en el país. / *La Revista Artística y Teatral*, es la continuación de *La Revista Teatral*, que cuenta nueve años de existencia, habiendo aparecido solamente durante las grandes temporadas teatrales -y ahora, fuera de las simpatías ganadas entre los artistas y en el mejor mundo social de la Capital Federal, abarcando é

ilustrando todos los acontecimientos más salientes de la vida artística en la República,- se toma empeño para su constante y regular aparición periódica, sin interrupción, en los meses de Primavera y Verano” (“La revista artística y teatral de Buenos Aires”, *La revista artística y teatral de Buenos Aires*, Año IX, N° 12 (15-30/XI/1907), p. 2). En 1907 Napoli-Vita figuraba como “director” y A. Baldissini y F. Varela Ortíz como “propietarios”; a partir de agosto de ese mismo año sólo Baldissini figuraba como “propietario”, y desde octubre, sólo el nombre de Napoli-Vita aparecía como responsable editorial. En 1909 figuraba como “editor-propietario” Napoli-Vita y como “directores” Napoli-Vita y Nicolás Granada.

- 11 Texto original: “[...] stringere in un fascio solo tutte le energie artistiche vive in questa Capitale per il bene comune senza distinzione di nazionalità e per l’incremento dell’Arte” (“Asociación Artística Italiana”, *La Patria Italiana* (28/I/1900), p. 4 c. 2).
- 12 “Sociedad de Autores Dramáticos”, *Nosotros*, Año II, N° 2 (enero-febrero, 1908), pp. 95-96.
- 13 Texto original: “Quando io in sul finire del 1897 [...] fui invitato [...] a collaborare nella splendida pubblicazione *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* [...] ancora quasi nuovo nel paese [...] dopo avere accettato l’incarico quasi me ne pentii. Come era possibile in poco più di un mese andar facendo delle ricerche nelle biblioteche pubbliche e private, scartabellando vecchie collezioni di giornali, andare a rintracciare le origini della nostra gloriosa importazione artistica nell’Argentina: nomi e date più antiche, per compilare un lavoro relativamente completo dal punto di vista storico o cronologico almeno?...” (Vincenzo di Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”, *Camera di Commercio ed Arti, Gli italiani nella Repubblica Argentina* (Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1906). A pesar de esta confesión de limitaciones hecha por Napoli, aquel texto de 1898 le había valido una medalla de plata en la Exposición de Turín (Giuseppe Parisi: “Premi conseguiti dalla colonia italiana nell’ Argentina nella Esposizione Generale Italiana di Torino del 1898”, *Camera di Commercio ed Arti, Gli italiani nella Repubblica Argentina* (Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1906)).
- 14 Otro volumen fue encargado por la Cámara Italiana de Comercio para la Exposición Internacional de Turín de 1911. Básicamente consistía en el mismo texto del de la Exposición de Milán de 1906 al que se le agregó a cada monografía una actualización que relataba lo sucedido entre 1906 y 1910. La parte que corresponde al texto de Napoli-Vita no se conserva en la encuadernación que existe en la Biblioteca de la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, por lo que no pudo ser consultada para este trabajo.
- 15 En La Biblioteca Williams, cuando todavía la experiencia del Ateneo estaba a flor de piel, decía: “Apresurémonos, pues, a propagar la cultura estética...” (Williams: “Estética musical y conciertos sinfónicos (I y II)”, p. 112).
- 16 En el capítulo séptimo de sus *Fundamentos...*, Dahlhaus discute en torno del problema subjetividad/objetividad en el quehacer histórico. Si bien, pareciera arriesgado pensar a partir de los términos que nos propone Dahlhaus esta producción textual que, por lo que iremos viendo, aparece más como una protohistoria que un quehacer historiográfico propio de un campo autónomo (intelectual y musicológico); el capítulo proporciona algunas claves para comprender la mirada historiográfica que suponen estos textos. Dice Dahlhaus (y con él otros tantos) que “[...] los descubrimientos históricos siempre se encuentran vinculados a intereses precientíficos [...] Esos intereses ejercen influencia en el planteamiento del problema y en la selección de los materiales que se consideran ‘importantes’” (Dahlhaus: “El juicio de valor como objeto y como premisa”, p. 109). Esto sugiere la pregunta por la subjetividad de los autores textuales y sus motivaciones.

- 17 Williams: “La música argentina”, *La Nación. Número especial Centenario 1810* (Buenos Aires: 1910), pp. 184-186.
- 18 Texto original: “[...] la storia dell’Arte Italiana che qui venne a portare il suo soffio civilizzatore [...]” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”); e “Il teatro e gli artisti italiani nell’ Argentina”, *Camera di Commercio ed Arti: Gli italiani nella Repubblica Argentina* (Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1898)).
- 19 Williams: “Estética musical y conciertos sinfónicos (I y II)”, p. 116.
- 20 Texto original: “Uno dei paesi d'origine latina dove giunse forse piú tardi il soffio dell'arte fu l'Argentina, o, meglio, riportandoci col pensiero alla fine del secolo decimottavo, furono i paesi del Río della Plata. La storia dell'arte dei suoni e dei canti nel Brasile ha certo piú antiche origini: le relazioni delle corti dei Borboni, quelli di Napoli in ispecie dove l'arte aveva il piú fecondo vivaio, con la corte del Brasile, fornirono prima che al Rio della Plata a Rio Janeiro singolari elementi alla coltura musicale, al teatro” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”).
- 21 Decía: “[...] recandomi a cercar dei dati nelle moderne segreterie dei teatri bonaerensi [...]” (Napoli-Vita: “Il teatro e gli artisti italiani nell’ Argentina”).
- 22 Texto original: “[...] un monumento di erudizione storico-musicale. Nella sua mente gli anni non hanno appannato un solo ricordo degli avvenimenti artistici che dalla lontana adolescenza piú impressionarono il suo animo squisitamente sensibile. Ve lo presento come uno dei miei piú preziosi cooperatori alla compilazione di questa monografia” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”).
- 23 Williams: “Estética musical y conciertos sinfónicos (III)”, p. 457.
- 24 Texto original: “Nel secondo quarto del secolo XIX che era sorto, come abbiamo veduto, con una vera entrata trionfale della musica italiana, auspice il nome di Gioacchino Rossini, nelle regioni platensi, la politica mutevole delle due capitale, le vicende storiche, se non permisero sempre che il teatro nostro si andasse affermando decisamente, non impedirono che il buon gusto dell'arte, aumentando sempre il numero degli insegnanti, maestri, professori d'orchestra, degli artisti che si stabilivano nel paese, si andasse raffinando e generalizzando” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”).
- 25 Texto original: “Una gran forza di attrattiva doveva avere in sé quest'uomo, che, giungendo quì, povero e sconosciuto, seppe aprirsi il varco tra le difficoltà e la diffidenza del creolismo di quell'epoca che si opponeva sempre alle iniziative straniere, e giunse ad incrostarsi simpaticamente nella nostra società, per diventare un poderoso fattore del meccanismo della nostra nascente civilizzazione dal lato dell'arte, del buon gusto” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”).
- 26 Williams: “La música argentina”.
- 27 Texto original: “Il sentimento della italianità tra gli emigranti nell’America del Sud, e nella Argentina in particolare, da piú che mezzo secolo é stato certamente tenuto vivo in ispecial modo dagli artisti da teatro venuti dalla Terra delle Arti in questi regioni” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”); y “Il teatro e gli artisti italiani nell’ Argentina”).
- 28 Texto original: “Gli artisti di canto, i maestri di musica, da tempo immemorabile sono stati sempre ardití emigratori e nei ricordi delle prime colonie che si andarono formando nel Nuovo Mondo, poi trasformate in fiorente repubbliche, specialmente nella storia del Brasile

imperiale, a centinaia i nomi di cantanti, di musicisti, in patria forse sconosciuti o dimenticati, non pochi hanno lasciato le loro orme” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”); y “Il teatro e gli artisti italiani nell’ Argentina”).

29 Texto original: “[...] cominció una nuova era sociale e artistica per la capitale, dove si era andato già acclimatando copioso l’elemento straniero [...]” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”).

30 Lotman: “Para la construcción de una teoría...”, pp. 75-76.

31 Texto original: “[...] che alcune cronache dicono italiano, altre figlio d’italiani, ma certo del sangue nostro che già aveva dato non pochi eroi alle giornate della rivoluzione per l’indipendenza argentina, e ne dava alla coltura nel nuovo paese [...]”(Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”).

32 Texto original: “L’arte lirica italiana nazionalizzandosi in questa America dalla fine del secolo XIX ebbe punti luminosi sul suo orizzonte, ai quali sono rivolte le maggiori speranze, oltre Ettore Panizza, trionfatore col suo Medio Evo Latino, oltre Ferruccio Cattelani, Constantino Gaito, Gaetano Troiani e Elmerico A. Fracassi” (Napoli-Vita: “Teatri e artisti italiani (1813-1900)”). En este pasaje Napoli-Vita se estaba refiriendo también a las óperas de compositores italianos con temáticas americanas: *Don Juan de Garay* de Riccardo Boniccioli y *Atahualpa* de Ferruccio Cattelani.

33 Cf. Hilda Sábato & Ema Cibotti: “Hacer política en Buenos Aires”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, Tercera Serie, N° 2 (1er semestre de 1990), pp. 7-45.

34 Esta tensión reproduce a su vez el conflicto estético entre los defensores de la música pura (de raíz germánica) y la ópera italiana de fines de siglo XIX.

La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)

Daniela A. González (IEF). Facultad de Filosofía y Letras.UBA.

Durante la primera mitad del siglo XIX en la Ciudad de Buenos Aires la actividad musical se desarrollaba, fundamentalmente, en el ámbito privado de los salones o en el espacio público de los teatros líricos. En este contexto, la música instrumental de cámara¹ se presentaba como un género exclusivo, patrimonio de la élite, al tiempo que los salones no se caracterizaban por ser espacios propensos a la movilidad social.

La batalla de Caseros (1852), inauguró una nueva etapa conocida como “proceso de organización nacional”, durante la cual se difundieron con cierta rapidez la cultura europea y las ideas liberales que habían sido fuertemente combatidas por Rosas². En este contexto, la idiosincrasia propia de la actividad musical comenzó a experimentar cambios.

La creación de sociedades musicales avocadas a la organización de conciertos en los cuales se interpretaban repertorios de cámara y sinfónicos, activó un cambio en la fisonomía del campo musical. Los conciertos públicos cristalizaron uno de los aspectos más significativos de este fenómeno, en tanto facilitaron la participación de nuevos agentes sociales. Ya no era excluyente pertenecer al círculo cerrado de la oligarquía sino que mediante el pago de una entrada o suscripción a alguna sociedad musical podía accederse a la “música culta”. No obstante el público que asistía a estos conciertos no se aproximaba en cuantía al de interesados en el teatro musical, resulta significativo observar este “desplazamiento” del ámbito privado al público. Vale aclarar que este movimiento no implicó la popularización de la música de cámara y/o sinfónica, la cual continuó siendo considerada elevada y ciertamente exclusiva.

A través de este trabajo me propongo analizar algunas de las causas y consecuencias que tuvieron en la vida cultural porteña las actividades desarrolladas por las sociedades musicales y las vinculaciones entre este fenómeno y el denominado proceso de organización nacional (1852-1880). Considerando que un desarrollo exhaustivo excede las posibilidades de este trabajo, centraré mi indagación en una asociación paradigmática: la Sociedad del Cuarteto³.

Mediante el análisis de la información publicada en *La Gaceta Musical*⁴ y la puesta en diálogo con material bibliográfico referido al período histórico consignado, a otras sociedades musicales y a la actividad cultural en la época, intento dar cuenta de qué aspectos ideológicos vinculados con el “proyecto” de conformación de la nación encuentran una vía de expresión en las actividades encaradas por esta sociedad, a la luz de las declaraciones y valoraciones que se hacen sobre la misma en la mencionada fuente hemerográfica.

Es importante destacar que si bien existen trabajos que analizan la música argentina durante este período y proporcionan información muy valiosa⁵, en ellos no se realiza una indagación exhaustiva centrada en la actividad de las sociedades musicales. Sí se encuentran análisis más detallados sobre la música de los salones en la primera mitad del siglo XIX, el repertorio de Juan Pedro Esnaola, sus implicancias estéticas, correspondencias y distancias respecto a la categoría de “nacionalismos musicales”⁶, la generación del 80 y sus vinculaciones con la noción de nacionalismo musical argentino⁷ y los conciertos orquestales dirigidos por Hércules Galvani a principios de 1890⁸.

Breve contextualización

El fenómeno que me propongo analizar forma parte de un proceso histórico complejo que conlleva la conformación del estado nacional moderno. Como afirma Plesch: “la segunda mitad del siglo XIX puede ser considerada como el período durante el cual la Argentina fue 'pensada' o 'inventada’”⁹.

Con la derrota de la Confederación rosista en la batalla de Caseros finalizó un período de opresión y estancamiento cultural. Las élites intelectuales que habían permanecido al margen durante tantos años, encontraron en este triunfo la oportunidad para poner en práctica sus ideas¹⁰.

Entre 1862 y 1880 se sucedieron las presidencias de Mitre (1862-1868), Sarmiento (1868-1874) y Avellaneda (1874-1880). El rasgo común más destacado de sus políticas nacionales fue la búsqueda de consolidación del orden institucional, a través de la puesta en acción de “un vasto programa basado en los principios del liberalismo, que terminaría por transformar radicalmente la estructura social, política y económica del país”¹¹. Entre las acciones que la nueva clase dirigente llevó adelante, se encuentran: la supresión de las milicias provinciales y la organización del ejército nacional (1864), la redacción del Código Civil (1865-1866), la realización del primer censo nacional y una marcada promoción de la educación pública.

Asimismo, las crecientes inversiones extranjeras (fundamentalmente inglesas) impulsaron el desarrollo de la infraestructura de comunicaciones y transportes, originando una creciente necesidad de mano de obra, para lo cual la “República comenzó a atraer inmigrantes a los que se les ofrecían facilidades para su incorporación al país, pero sin garantizarles la posesión de la tierra (...) [hecho que] reflejaba la situación del Estado frente a la tierra pública, entregada sistemáticamente a grandes poseedores”¹². Este desplazamiento estaba regulado por la Ley de colonización de 1876, a la cual

subyacía la idea de “re-poblar el territorio con la superior, industriosa y civilizada raza noreuropea”¹³. Pero la realidad no se ajustó a la expectativa: el denominado “aluvión inmigratorio” estuvo conformado por habitantes de los países más pobres de Europa y no se distribuyó de manera homogénea a lo largo y ancho del territorio nacional, sino que se asentó, fundamentalmente, en las inmediaciones de las grandes ciudades y en el Litoral.

El resultado de este proceso fue la profundización de las diferencias regionales y la conformación de una argentina criolla y otra cosmopolita tanto que:

A medida que se constituía ese impreciso sector de inmigrantes [...] la clase dirigente criolla comenzó a considerarse como una aristocracia, a hablar de su estirpe y a acrecentar los privilegios que la prosperidad le otorgaba sin mucho esfuerzo. Despreció al humilde inmigrante que venía de los países pobres de Europa, precisamente cuando **se sometía sin vacilaciones a la influencia de los países europeos más ricos [...] De ellos aprendió las reglas de la high life, la preferencia por los poetas franceses y la admiración por el impecable corte inglés de la solemne levita que acreditaba su posición social.** [...] la Argentina se había incorporado definitivamente al ámbito de la economía europea, cuya expansión requería nuestras materias primas y nos imponía sus manufacturas¹⁴.

La constitución del estado nacional, el ingreso al mercado mundial y la integración de la denominada “división internacional del trabajo” involucraron cambios socio-económicos profundos¹⁵. La ciudad de Buenos Aires europeizó sus gustos y sus modas: “los ricos dotaron de los **signos de la civilización vista en el espejo de París:** anchas avenidas, teatros, monumentos, hermosos jardines y barrios aristocráticos donde no faltaban suntuosas residencias”¹⁶.

En esta paradójica trama¹⁷ tuvo lugar el surgimiento de las sociedades musicales y el desarrollo de los conciertos públicos de música de cámara y sinfónica.

Algunas observaciones sobre el campo musical

Este contexto vigorizó la vida musical de la ciudad de Buenos Aires siendo la segunda mitad del siglo XIX un período rico en actividades artísticas¹⁸. Las élites porteñas comenzaron a manifestar su interés por nuevos géneros, firmemente valorados en Europa¹⁹. Con relación a esto, Gesualdo²⁰ afirma que:

[...] las manifestaciones de la vida musical en su mayor parte se habían cumplido en torno de la ópera, preferentemente italiana, que reinaba en el teatro y en los salones desde la época de Rivadavia. A partir de 1852 la creación de varias sociedades mu-

sicales cuyas actividades tienen como fin fundamental la realización de conciertos y audiciones sinfónicas, música de cámara, coros, etc., crean un amplio ambiente a la actividad musical²¹.

En muchos casos, estas sociedades musicales contaron con la participación de músicos profesionales europeos radicados en el país²², lo cual redefinió la fisonomía del campo musical cuya actividad había sido desarrollada hasta entonces por músicos aficionados (dilettanti). Con respecto a esto, Giménez y Sala, observan que “estos músicos, enseñantes capacitados muchos de ellos, se constituirían en guías seguros para quienes, en el ámbito argentino, habrían de dar muestras de vocación y de aptitudes para el cultivo de la disciplina”²³. En muchos aspectos, el desarrollo de la vida musical porteña ocurrió de la mano de inmigrantes europeos, quienes trajeron consigo no sólo conocimiento y nuevas técnicas, sino también gustos, criterios de clasificación y valoraciones propias.

Otro aspecto relevante en el desarrollo musical fue la creciente institucionalización de la actividad, la cual no ocurrió de manera sistemática ni constante, e involucró diferentes cuestiones como la fundación de escuelas de música²⁴, la aparición de publicaciones periódicas centradas en la actividad musical nacional e internacional²⁵, la constitución de sociedades²⁶ y cuerpos musicales estables. Con respecto a las sociedades musicales, es interesante destacar que se trataba de organizaciones que atendían diferentes aspectos vinculados con la música: la formación, la difusión a través de la realización de conciertos e, incluso, cuestiones gremiales, empresariales o de gestión²⁷.

La Sociedad del Cuarteto. Su origen: ¿un debate sobre la amplitud de lo nacional?

Los orígenes de esta sociedad resultan algo esquivos. Según Gesualdo²⁸, Nicola Bassi²⁹ habría fundado la Sociedad del Cuarteto el 18 junio de 1875 en el seno de la Sociedad “La Lira”, junto con los profesores Panizza, Ripari, Strigelli y Gignatti³⁰. El domingo 4 de Julio de 1875, *La Gaceta Musical* publicó³¹:

Hemos sabido que la *Matinée musical pública que se prepara para el once del corriente en la sala de la Sociedad Musical "La Lira" es organizada por el distinguido maestro Bassi con el propósito de dar principio a la constitución de una sociedad de música clásica que se denominará del cuarteto.*

Ese eximio maestro acompañado de los distinguidos profesores Panizza, Ripari y Ghignatti³² pretenden implantar en esta ciudad una asociación semejante a las que existen en Milan, San Petesburgo, París y otras capitales europeas.

En aquellas no se ejecuta otra música que la clásica, y esos señores que hace mas de dos años que estudian en conjunto se

proponen llenar con ella los programas de sus conciertos. Beethoven, Mendelssohn y Schubert serán los nombres de los autores cuya música llenará el programa de la fiesta del once del corriente³³.

De acuerdo a lo precisado por Gesualdo³⁴, una segunda sociedad -homónima- se habría establecido en julio de ese año, teniendo por director musical y primer violín a Emilio Rainieri³⁵. En La Gaceta Musical del domingo 25 de julio de 1875, se publicó el siguiente anuncio (bajo el título de “Nueva Asociación”):

Con el nombre de “Sociedad del Cuarteto” acaba de instalarse entre nosotros una nueva asociacion musical, [...]

Director Musical – D. Emilio Rajneri.

Ejecutantes del cuarteto

Don Elimio Rajneri, violín

“ Caetano Gaito, id.

“ Vicente Tramaglia, viola

“ Henri Bomon, violoncelo

Deseamos á esta nueva asociacion toda clase de prosperidad, pues su establecimiento importa para nuestro pais una nueva conquista en el arte musical³⁶.

Según Gesualdo, el primer concierto realizado por esta segunda agrupación habría tenido lugar en el foyer del Teatro de la Ópera, el 9 de julio de 1875 y luego del segundo concierto (7 de agosto del mismo año en el Teatro Coliseum), ambas sociedades se habrían fusionado, quedando bajo la dirección de Emilio Rainieri³⁷.

Con relación a la posible fusión de ambas sociedades, el redactor “A.”³⁸ de *La Gaceta Musical* escribió³⁹:

El domingo [1 de agosto de 1875] á la una de la tarde tuvo lugar en el salon del Coliseum la 2° sesion de música clásica de *la Sociedad del Cuarteto, que dirige el Profesor D. Emilio Rajneri.* Esta audicion fué muy interesante y la distinguida concurrencia que asistió á ella, aplaudió mercedamente á los ejecutantes [...] *Visto el éxito de esta reunion y el que tuvo la matinée dada por el maestro Bassi á que tuve el placer de asistir, pienso con el redactor musical del Nacional que hay gran conveniencia en promover la fusion de las dos sociedades del Cuarteto.*⁴⁰

No he encontrado registros acerca de la unión efectiva de ambas sociedades. De hecho, la coexistencia de las mismas no parece haber sido del todo armoniosa. El 22 de

Agosto de 1875, bajo el rótulo de “Artículo Remitido”, *La Gaceta Musical* transcribe una carta dirigida al mencionado redactor “A.”. En la misma, se afirma que:

En Buenos Aires no existe sino una sociedad del Cuarteto, formada hace tiempo, por personas amantes de la música clásica [...] En esta sociedad, solamente tienen acceso los que participando de aquellas ideas son aceptados por los Señores que componen su comision Directiva [...] Tengo entendido que después se ha establecido una sociedad particular que tambien se intitula del Cuartetto [...] con el objeto de dar conciertos mediante una entrada que, siendo accesible a todo el mundo y por un término limitado, demuestran no tener en vista el pensamiento que nos ha guiado al fundar la nuestra [...] Esos Sres. se han asociado con el proposito de hacerse pagar por aquellos que quieran oírlos; nosotros hacemos todo lo contrario, pagamos para escuchar. Ellos entienden que la musica clasica es un pasatiempo, nosotros la consideramos una enseñanza [...] Ellos nos hacen escuchar bajo título de clásicos, autores que a pesar de su mérito, no han tenido todavia la suerte de llegar á esa altura; nosotros nos concentramos pura y simplemente a los grandes genios de la música, reconocidos y aceptados como tales por todo el mundo [...] Nuestra sociedad se compone de un número de personas que persiguen la idea patriótica y noble de dotar á nuestro pais de un establecimiento útil, y la otra está formada por cuatro ó mas profesores que aparte de buenas intenciones que no dudo abrigarán, tienen el objeto de distraer al público en general con piezas mas o menos clásicas y mas o menos completas mediante 50\$ de entrada⁴¹.

Este artículo recibe una extensa respuesta por parte del redactor “A.” en el número siguiente de *La Gaceta Musical*, de la cual citaré solamente un fragmento:

Vea V. cuánta distancia nos separa y cuan distinto el camino por que marchamos y le declaro á V. que siento en el alma ver á un miembro de la sociedad naciente, lanzar por la prensa ideas que importan el retroceso, el aislamiento, el ostracismo del arte en mi país: no tiene otra esplicacion, crealo V., el hecho de pretender cerrar en un pequeño circulo, lo que con mejor voluntad podría ensancharse, es decir, bajo la denominacion del Sociedad del Cuartetto, reunir en un centro comun todo lo mas notable que existe en nuestro pais, como sucede en Norte América y en otras capitales de Europa, porque debe V. saberlo, la denominacion de Cuarteto no quiere decir que solo cuatro artistas lo formen, pues en el elenco de la misma sociedad á que V. pertenece y se ha publicado, figuran seis artistas [...] La sociedad á que

Vd. pertenece cobra á los socios una cuota de entrada y otra mensual (art. 23 y 24 del Reglamento) y costeará cuatro artistas ejecutantes que gozaran de una retribución mensual (art. 6), de manera que un numero determinado de personas, es decir los miembros de la sociedad, oiran música clásica mediante la paga que el Reglamento les impone.

La otra sociedad abre un abono por tantos conciertos é invita al que quiera y tenga voluntad de oir música clásica mediante su correspondiente entrada, en lo cual ella, como cualquier otro artista esta en su perfecto derecho establecer, pues no violenta ni a nadie obliga a oir música ni pagar la cuota que se señala. Así pues, si bien la forma de la condición es distinta, el fin, el resultado es idéntico y no creo que Vd. insista en probarme lo contrario⁴².

A través de la lectura de estas intervenciones, es posible vislumbrar no sólo dos propuestas acerca de cuál debería ser la función de las sociedades musicales (en tanto instituciones culturales de la época) sino también sobre cuán abierto a nuevos agentes y propenso a la movilidad social debería ser el campo musical (y, tal vez, el cultural en general). Es posible observar que el primer autor considera la existencia de un repertorio de “valor universal” (muy probablemente, un canon hegemónico conformado por una selección particular de obras de músicos europeos consagrados). Según su criterio, una sociedad musical digna de ser considerada tal no debería incluir en su repertorio obras ajenas a ese canon. Asimismo, un concierto no podría ser un espacio abierto pues subyacería al mismo un “objetivo” elevado y una búsqueda intelectual profunda. Considerando esto, sólo podría participar de dicho evento quién poseyera el capital cultural necesario para acceder a la “alta cultura”, en este caso, quien compartiera el estilo de vida de la oligarquía porteña.

El redactor “A.”, por su parte, considera importante la ampliación de los límites de las sociedades musicales, juzgando negativamente la postura cerrada de su interlocutor gráfico. En este sentido, realiza una interesante reflexión con relación al aspecto económico, posicionándose desde una ideología más moderna (probablemente, propia de una burguesía creciente). Al afirmar que todo quien desee y pueda pagar una entrada tiene “legítimo derecho” a asistir a un concierto de música clásica sugiere que la posesión de determinado capital económico permite el acceso a cierto capital cultural, hasta entonces restringido a las élites porteñas. Esta búsqueda de una posible re-distribución del capital (económico y cultural) en pleno período de organización de la nación parece perseguir la reformulación de las relaciones de fuerza de este campo⁴³. Como posible representante de una clase burguesa en crecimiento, aspira no sólo a un re-posicionamiento económico y a la obtención del máximo de rentabilidad en este sentido, sino también al máximo de “rentabilidad cultural”⁴⁴ buscando apropiarse de la

cultura legítima, fuente de distinción social⁴⁵.

Como puede observarse, el origen de la Sociedad del Cuarteto encarna un conflicto propio de la época: dos propuestas o modos de concebir una nación, que se disputan un determinado capital simbólico.

Algunas valoraciones

La Sociedad del Cuarteto se erigió como un ejemplo paradigmático, siendo considerada

[...] la primera de su género en América latina [...] inició en Buenos Aires la divulgación de la música de cámara, completando su actividad [...] con conciertos sinfónicos que pusieron al público porteño en comunicación con los valores eternos del arte musical. [...] los conjuntos de la Sociedad del Cuarteto, integrados por músicos en su mayoría italianos, hicieron conocer casi toda la obra de Haydn [...], Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schuman y aún Brahms⁴⁶.

Con relación a esto mismo, García Acevedo⁴⁷ afirma que: “arraiga en Buenos Aires la música de cámara merced a la ejemplar actividad de la Sociedad del Cuarteto, a través de la frecuentación de un repertorio magnífico y variado de los grandes maestros europeos”⁴⁸.

Como puede observarse, la actividad encarada por la Sociedad del Cuarteto fue considerada pionera y juzgada como meritoria. Su compromiso con la difusión de la música instrumental de cámara (y, aunque en menor proporción, sinfónica) colaboró con la definición de una noción de “alta cultura” a través de la ponderación de un canon de “valor eterno y universal” y la formación (mediante sus conciertos así como también a través de la prensa gráfica) de un gusto legítimo. Incluso al interior de la disputa ideológica que se planteó en los orígenes de esta sociedad, este rol “formativo” fue considerado valioso. La salida de la “música culta” de la trama restrictiva de los salones y su divulgación a través de los conciertos públicos organizados por estas instituciones, abonaron un proyecto nacional de largos años que perseguía “erradicar la «barbarie» por medio del establecimiento final de la tan soñada «civilización»”⁴⁹.

En el discurso homenaje a la centésima sesión de música clásica, pronunciado por Edgardo Moreno (vice-presidente de la Sociedad del Cuarteto), es posible percibir el valor asignado al mencionado rol “pedagógico” o “formativo”:

Hace diez años [...] que el conocimiento y el gusto por la música clásica estaba sólo al alcance de limitadas personas en Buenos Aires; y recordaré en prueba de ello que en esa época, con motivo de una función extraordinaria efectuada en el Teatro

Colón, pasó desapercibida, por ser acaso desconocida [...] la célebre Sinfonía Pastoral de Beethoven, esa página inmortal del arte clásico... en el breve lapso de tiempo transcurrido desde aquella época, la sociedad de Buenos Aires ha hecho rápidos progresos en materia de música clásica... Cábele a Buenos Aires la legítima satisfacción de ser el único pueblo de América Latina que posea un centro de música clásica como el que poseemos [...] tampoco en los Estados Unidos existe una sociedad que ofrezca conciertos con la regularidad de la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires⁵⁰.

Asimismo, en la sección central del décimo número de *La Gaceta Musical* se señala:

La instalación de la Sociedad del *Cuartetto* es un nuevo paso dado en el adelanto del arte musical en nuestro país. Contamos hoy con un teatro lírico que puede rivalizar con muchos que se consideran de primer orden en Europa, tenemos planteada y funcionando ya una Escuela de Música donde concurren diariamente doscientos alumnos, existe la Sociedad Filarmónica "La Lira" que es el punto de reunión de notables maestros y distinguidos aficionados, otros diversos centros musicales y un número considerable de jóvenes que reciben lecciones y cultivan la música bajo la dirección de un gran número de profesores que existen en esta Capital: puede decirse, sin exagerar, que en este ramo Buenos Aires se halla á la altura de grandes Capitales de la vieja Europa. Faltábale, sin embargo, la Sociedad del *Cuartetto*, tal cual existe en Francia, en Alemania, en Italia, en España, en Inglaterra, en Viena y en San Petesburgo⁵¹.

Tal como puede leerse, lo único que le faltaba a la ciudad de Buenos Aires para asemejarse a las grandes capitales de Europa era fundar una Sociedad del Cuarteto que se erigiera como un hito en la "evolución cultural" de la nación. La comparación con la vida cultural y artística europea encarna tanto una intención de correspondencia como la búsqueda de una identidad nacional distintiva.

La relación con La Gaceta Musical⁵²

Más allá del valor documental de esta publicación a la hora de analizar la vida musical del período, en 1878 se materializó su vínculo con la Sociedad del Cuarteto. El domingo 5 de mayo de ese año *La Gaceta Musical* inició su quinto año de circulación⁵³, anunciando que a partir de ese momento sería el órgano de prensa de la Sociedad⁵⁴. En ese mismo número se reprodujeron las cartas a través de las cuales se había cristalizado el acuerdo⁵⁵. En las mismas se explicitaba que *La Gaceta Musical* difun-

diría de manera gratuita todo documento, acta, resolución o cuenta que La Sociedad... tuviera interés en publicar y realizaría críticas de los conciertos incluyendo ejemplificaciones con temas o frases musicales. La Sociedad del Cuarteto, por su parte, se comprometía a otorgar un pase gratis a todos los conciertos a realizarse desde entonces.

A partir de este número se encuentran frecuentes críticas y anuncios de las actividades llevadas a cabo por el cuarteto de la Sociedad así como también de las fomentadas por la asociación (generalmente desarrolladas en los “Salones del cuarteto”, sitio en Corrientes N°68). El espacio destinado a estos apartados y la periodicidad con la cual aparecían eran variables, probablemente en función tanto de la actividad desarrollada por La Sociedad... como de oferta musical semanal (no debe ignorarse que *La Gaceta*... tenía un interés expreso en el teatro musical).

Conciertos

Entre el año de su fundación y 1880, la Sociedad del Cuarteto ofreció numerosos conciertos. Propongo clasificarlos en dos grandes grupos: conciertos de música de cámara y conciertos de música sinfónica. Dentro del primer grupo, es posible realizar una división entre las sesiones “ordinarias” cuyos intérpretes eran los miembros del cuarteto de la sociedad (con ocasionales participaciones de músicos invitados) y las sesiones de música *en* los Salones del cuarteto (promovidas por la Sociedad... pero no protagonizadas por su formación estable). Al segundo grupo lo conforman los conciertos de música sinfónica organizados e interpretados por el cuarteto de la sociedad y alguna orquesta (por lo general, la del Teatro Colón o la del Teatro de la Ópera). Propongo denominar a estas sesiones “extraordinarias”, por lo excepcionales que son en el volumen total de conciertos⁵⁶.

En el Anexo presento una grilla de conciertos en la cual se incluye información de los diferentes tipos de sesiones. La misma ha sido realizada cruzando la información encontrada en *La Gaceta Musical*⁵⁷ y a las referencias halladas en dos fuentes bibliográficas: el capítulo II del segundo tomo de *Historia de la Música en la Argentina (1852-1900)* de Gesualdo (1961) y el artículo “La interpretación musical II (De 1876-1925)”, de Giménez y Sala (1988)⁵⁸.

A modo de conclusión

La caída de Rosas (1852) signó el inicio de un arduo proceso de consolidación de la unidad nacional y progresiva modernización del estado argentino, caracterizado por un fuerte crecimiento económico y la consecuente (re)definición de la vida política y social.

Estrechamente vinculado con este proceso, se observa un creciente desarrollo cultural teñido por las ideas liberales que tanto marcaban la vida en Europa. En el ámbito urbano comenzó a discutirse la necesidad de forjar un “espíritu civilizador” que consiguiera poner fin a la “barbarie”.

La proliferación de las sociedades musicales a partir de 1852 ha sido pensada a la luz de estos hechos. La salida de la “música culta” del espacio exclusivo de los salones estaba teñida por el ideario liberal y civilizatorio en boga. Asimismo, la persecución permanente del profesionalismo a través de la incorporación del “elemento europeo” como eje de la formación musical daba cuenta de esta búsqueda de identidad con las más prolíficas ciudades de Europa.

En este contexto, la Sociedad del Cuarteto se constituyó como una institución ejemplar. Sin ir más lejos, el debate que originó su creación da cuenta de dos posturas en pugna durante este período. Una de ellas (que podría ser adjudicada a la oligarquía terrateniente) consideraba que el buen gusto (el gusto legítimo), la alta cultura y la música “universalmente valorada” debían ser patrimonio exclusivo de la clase dirigente. La posición del redactor del semanario, en cambio, refería a la posibilidad de acceder a un capital cultural a partir de la posesión de determinado capital económico (visión más vinculada con una nueva burguesía porteña en crecimiento).

A su vez, las afirmaciones acerca de cuál debía ser la función esencial de una sociedad musical, qué repertorio debía interpretar, por qué y para quienes, constituyen valoraciones representativas de un “modelo cultural” y de la ideología subyacente al mismo. De alguna forma, la difusión de este repertorio a través de conciertos públicos constituía una de las vías de expresión de este “espíritu civilizatorio” tan perseguido por la clase dirigente para la construcción de la nación (imaginada). Teniendo en cuenta este criterio, podría concluirse en que las sociedades musicales debían cumplir, en esa época, con una función formativa, a través de la prescripción de lo debía ser escuchado y valorado y de cómo debía ser apreciado.

Este proceso constituye la antesala ideológica de la denominada generación del 80. Contiene entre sus pensamientos más fuertes muchos de aquellos que el proyecto ochentista tomará como cimiento. Pero engendra, asimismo, el conflicto de un proyecto social –e ideológico– que perseguía la construcción de una nación segregada, fundada sobre un supuesto de superioridad cultural.

Notas

- 1 La selección del repertorio tiene su fundamento en que la sociedad musical a investigar centra su actividad en la interpretación y difusión del mismo (siendo escasas sus incursiones en música sinfónica).
- 2 Cristina Mateu: “Cultura nacional e imperialismo cultural” en Cristina Matheu (comp.), *Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo* (Buenos Aires: Ediciones Revista La Marea, 2010), pp.162.
- 3 Vale aclarar que el recorte temporal responde básicamente al criterio historiográfico. La Sociedad del Cuarteto continuó su labor después de 1880 (con un cambio en la dirección musical) pero a los fines de este análisis resulta significativo centrarse en la actividad de la misma durante el período mencionado.
- 4 Versión digital de los números editados entre 1874 y 1887, aportada por la Lic. Graciela Albino en el marco del proyecto de investigación UBACYT F-831 “La música en la prensa periódica argentina”, dirigido por la Dra. Melanie Plesch y Coordinado por la Dra. Silvina Luz

Mansilla.

- 5 Mario García Acevedo: *La música argentina durante el período de la organización nacional* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967). Vicente Gesualdo: *Historia de la Música en la Argentina (1852-1900)* (Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L, 1961), Tomo II.
- 6 Bernardo Illari: “Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 10 (2005), pp. 137-223. Carlos Vega: “Juan Pedro Esnaola. El primer gran músico argentino”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 15 (1997), pp. 32-33. Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi: *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo Analítico-Temático* (Buenos Aires: Educa, 2002).
- 7 Melanie Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en Pablo Bardin y otros, *Los Caminos de la música. Europa y Argentina* (San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008), pp. 55-108.
- 8 José Ignacio Weber: “Los conciertos orquestales de Hécules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires”, *Actas de la sexta semana de la música y la musicología. Jornadas interdisciplinarias de investigación musical* (Buenos Aires: Educa, 2009), pp. 148-164.
- 9 M. Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80”, p.60.
- 10 M. Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80”, p.61.
- 11 M. Plesch: Id. Sup.
- 12 José Luis Romero: *Breve Historia de la Argentina* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 43.
- 13 M. Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80”, p.62.
- 14 J. L. Romero: *Breve Historia*, p. 46. El subrayado es mío.
- 15 Claudio Spiguel: “De la independencia a la dependencia”, en Cristina Mateu (comp.), *Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo* (Buenos Aires: Ediciones Revista La Marea, 2010), pp.23-26.
- 16 J. L. Romero: *Breve Historia*, p. 46. El subrayado es mío.
- 17 Trama en la cual conviven la identificación con lo europeo y la pretensión delimitar “lo nacional”, el marcado desarrollo económico basado en la dependencia, la definición de un nuevo otro y el fortalecimiento de las élites porteñas.
- 18 V. Gesualdo: *Historia de la Música*, p.141.
- 19 En palabras de García Acevedo, “se han de arraigar fructíferamente en Buenos Aires la música de cámara, con el repertorio clásico-romántico de tríos, cuartetos y quintetos, el pianismo de los grandes maestros, y los conciertos sinfónicos, con inclusión frecuente de obras de autores ya consagrados” (M. G. Acevedo: *La música argentina*, p.14. El subrayado es mío).
- 20 V. Gesualdo: *Historia de la Música*, p.141.
- 21 Centrándose, también, en la actividad musical de este período pero en ciudad de Córdoba, Ábalos afirma que, entre 1853 y 1910, las clases altas desarrollaron un interés creciente por la práctica musical aficionada, guiada por profesionales europeos. (Gabriel Ábalos y otros: “Córdoba (II)- IV. Instituciones Musicales- Sociedades de Conciertos”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores,

1999), vol.III, p.967).

- 22 Haciendo referencia a este mismo fenómeno pero en lo que respecta a la musicografía, Suárez Urtubey comenta: “La musicografía comienza, de la década del '50 en adelante a ser obra de profesionales. Y en ello tiene mucho que ver la presencia del inmigrante, del músico radicado en el país, que trae no solamente su cultura y su formación especializada sino un criterio de profesionalismo que no encontramos, salvo la excepción de Cruz Cordero, en la producción musicográfica de la primera mitad del siglo” (Pola Suarez Urtubey: *Antecedentes de la musicología en la argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: Educa, 2009), p. 105. El subrayado es mío).
- 23 Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala: “La interpretación musical II (De 1876-1925)”, *Historia General del Arte en la Argentina* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988), Vol. 6, p. 36.
- 24 Uno de los más tempranos ejemplos lo constituye la fundación de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires, en junio de 1875 (M. G. Acevedo: *La música argentina*, pp. 30-31).
- 25 Ejemplo paradigmático de este tipo de publicaciones lo constituye *La Gaceta Musical*: “Este semanario había sido fundado y dirigido durante años por el crítico Julio Nuñez. El primer número es del domingo 3 de mayo de 1874 y el último del que se tiene noticia, del 18 de diciembre de 1887. Con ella alcanzará el periodismo musical de la época extraordinaria jerarquía, así como una continuidad inédita en estas publicaciones” (P. Suarez Urtubey: *Antecedentes de la musicología*, p.105. El subrayado es mío). Otra publicación de similares características es *El Mundo artístico* dirigida por el crítico y editor alemán Federico Guillermo Hartmann. La misma “fue, junto con *La Gaceta*... la manifestación más empujada de periodismo musical de su siglo, y aún superior a otras de la primera década del siglo XX” (P. Suarez Urtubey: *Antecedentes de la musicología*, p.108).
- 26 Vicente Gesualdo ofrece un recorrido por varias sociedades musicales de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. En la página 142 de este libro se encuentra un listado de los nombres de estas sociedades y años en los cuales han registrado actividad (V. Gesualdo: *Historia de la Música*, Tomo II, pp. 141-202). Asimismo, en el *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), Vol. IX, p. 1065-1077, se encuentra información de interés sobre este tema.
- 27 Carmen García Muñoz: “Sociedades- II. Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), Vol. IX, p. 1065. Los antecedentes más tempranos de estas instituciones fueron: la Academia de Música (1822), que ofrecía conciertos todos los sábados, alternando obras de cámara y sinfónicas; y la Sociedad Filarmónica (1823). (C. García Muñoz: “Sociedades”, p. 1075).
- 28 V. Gesualdo: *Historia de la Música*, p.178.
- 29 Director de orquesta, compositor y docente. Nació en Italia y fue discípulo de Bernardo Ferrara en Milán. Radicado en Buenos Aires desde 1874, fue director de orquesta del antiguo teatro Colón desde dicho año hasta 1888. También dirigió los conciertos del Jardín Florida en 1879, constituyéndose en el verdadero iniciador de los conciertos sinfónicos en Buenos Aires. A su iniciativa se debió la fundación de la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires, en 1875. Fue profesor de armonía y director de la Escuela de Música de la Provincia -primer conservatorio oficial que funcionó en la capital argentina- entre 1875 y 1882. Maestro de toda una generación de músicos argentinos, entre ellos Alberto Williams, Arturo Beruti, Saturnino Berón, de quienes estrenó obras en el teatro Colón. Cuando en 1876 se fundó en

Buenos Aires la Sociedad Orquestal Bonaerense, Bassi formaba parte de su comisión directiva en calidad de director de conciertos. En 1883 dirigió la orquesta del teatro Alla Scala de Milán y en 1885, la del teatro San Carlos de Nápoles. Entre sus composiciones figuran: “Gran Sinfonía Dramática” (1875); “Himno para gran orquesta” (1877), dedicada al emperador del Brasil; marcha “A Rivadavia” (1880), compuesta expresamente para los festejos del centenario de Rivadavia y estrenada en el teatro Colón en una función de homenaje al prócer; “Himno a Rivadavia”, el himno oficial de los homenajes tributados en la ocasión citada; “Fantasía”, sobre motivos del Himno Nacional Argentino (1883); marcha “La Argentina”, dedicada por el autor al presidente de la República y estrenada en el teatro Colón en 1886, bajo su dirección (Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello: *Diccionario biográfico italo-argentino* (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976), pp. 92-93).

30 Según Giménez y Sala, el primer concierto de la Sociedad habría tenido lugar recién el 5 de Enero de 1876 (A. E. Giménez y J. A. Sala: “La interpretación musical”, Vol. 6, p. 37). García Acevedo no hace referencia a la fecha de fundación de esta sociedad.

31 Cada vez que se realicen citas de fuentes se respetará la ortografía original.

32 En todos los casos, el subrayado es mío.

33 Julio Núñez (dir.): *La Gaceta Musical. Semanario de Música, Literatura y Modas*, 2º Época, Año II, N°9 (1875), p. 67.

34 V. Gesualdo: *Historia de la Música*, pp.179-180.

35 También: Rajneri. Violinista. Director de orquesta. Empresario teatral. Nacido en Italia y radicado en Buenos Aires hacia 1870, desarrolló una intensa actividad artística. Fue director de orquesta en el antiguo teatro Colón (1872); primer violín y director de la Sociedad del Cuarteto (1875); director de orquesta en el teatro Coliseum (1876); presidente honorario de la Comisión de Músicos Argentinos para la organización de conciertos de música nacional (1882). Desempeñó, asimismo, la presidencia de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, que se había establecido en Buenos Aires en 1865. En 1880, cuando llegaron a Buenos Aires los restos de José de San Martín, dirigió la orquesta que ejecutó el Stabat Mater de Rossini al pie de la estatua del prócer. En 1885, contrató a la soprano Eva Tetrizzini para actuar en la capital argentina. Rainieri también actuó como empresario y director de orquesta en Rosario (Santa Fé), Córdoba, Paraná (Entre Ríos), Mendoza, San Juan y otras ciudades del interior. Falleció en Paraná, c.1890 (D. Petriella y S. Sosa Miatello: *Diccionario biográfico*, p. 1041).

36 Julio Núñez (dir.): *La Gaceta Musical. Semanario de Música, Literatura y Modas*, 2º Época, Año II, Núm 12 (1875), p. 91.

37 V. Gesualdo: *Historia de la Música*, p. 180.

38 No he podido rastrear la identidad de este redactor.

39 Julio Núñez (dir.): *La Gaceta Musical. Semanario de Música, Literatura y Modas*, 2º Época, Año II, Núm 14 (1875), p. 105.

40 En ese mismo número, en la sección Avisos (p. 109), se publica la invitación a suscribirse a la Sociedad del Cuarteto dirigida por Nicola Bassi. Queda, así, en evidencia la coexistencia de dos sociedades contemporáneas, con el mismo nombre.

41 Julio Núñez (dir.): *La Gaceta Musical. Semanario de Música, Literatura y Modas*, 2º Época, Año II, Núm. 16 (1875), pp. 123-124. En todos los casos, el subrayado es mío.

42 Julio Núñez (dir.): *La Gaceta Musical. Semanario de Música, Literatura y Modas*, 2º Época, Año II, Núm. 17 (1875), pp. 131. No encontré en números posteriores más intercambios

epistolares de esta naturaleza.

- 43 Pierre Bourdieu: *La distinción criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2000), p. 317.
- 44 P. Bourdieu: *La distinción*, p.267.
- 45 P. Bourdieu: *La distinción*, p.280.
- 46 V. Gesualdo: *Historia de la Música*, p. 143. El subrayado es mío.
- 47 M. García Acevedo: *La música argentina*, p. 49.
- 48 Respecto a la labor llevada a cabo por la Sociedad... García Muñoz observa que: “En 1875, gracias a la Sociedad del Cuarteto, se intensificó la divulgación del repertorio de cámara, con las obras clásicas y románticas del género” (C. García Muñoz: “Sociedades”, p. 1075). El subrayado es mío.
- 49 M. Plesch: “La lógica sonora de la generación del 80”, p.61.
- 50 En V. Gesualdo: *Historia de la Música*, p. 184. En todos los casos, el subrayado es mío.
- 51 Julio Núñez (dir.): *La Gaceta Musical. Semanario de Música, Literatura y Modas*, 2º Época, Año II, Núm. 10 (1875), pp. 75. En todos los casos, el subrayado es mío.
- 52 *La Gaceta Musical. Semanario de música, literatura y modas* salía todos los domingos durante los seis meses de la temporada lírica. La misma fue fundada -y dirigida- por el crítico Julio Núñez. Su primer número data del domingo 3 de mayo de 1874 y el último del que se tiene conocimiento, del 18 de diciembre de 1887 (P. Suarez Urtubey: *Antecedentes de la musicología*, p.105).
- 53 En las primeras líneas de este número puede leerse: “Venimos de nuevo á ocupar nuestro puesto en el periodismo argentino con los mismos propósitos [...] contribuir al fomento del arte musical en nuestro país y propender a difundirlo como elemento útil y necesario en toda sociedad civilizada (J. Núñez (dir.): *La Gaceta Musical*, 5º Época, Año V, Núm. 1 (1878), p.1). El subrayado es mío.
- 54 J. Núñez (dir.): *La Gaceta Musical*, 5º Época, Año V, Núm. 1 (1878), p. 1.
- 55 J. Núñez (dir.): *La Gaceta Musical*, 5º Época, Año V, Núm. 1 (1878), p. 3.
- 56 Mientras que las sesiones de música de cámara suman 101, los conciertos a “gran orquesta” alcanzan sólo los 7 encuentros.
- 57 En los números que se publicaron entre 1875 y 1880.
- 58 Si bien no he avanzado sobre este tema, considero que mediante de un análisis ulterior del repertorio interpretado en los conciertos de la Sociedad del Cuarteto y su cruce con la crítica de la época, podría arribarse a interesantes conclusiones acerca de los modos de apropiación de este repertorio y/o de su implicancia en la construcción de un canon.

Anexo: Grilla de Conciertos

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
18/06/1875? (Según <i>La Gaceta Musical</i> , corresponde a: 18 de Julio 1875)	Salones Sociedad "La Lira"	PRIMERA PARTE: Schubert: Adagio del cuarteto en mi, para dos violines viola y violoncelo. Mendelssohn: Andante de la sonata en mi bemol Op. 45 para piano y violoncelo. Raff: Adagio para violín con acompañamiento de piano. Mendelssohn: Andante y final del trío en re menor Op.49. SEGUNDA PARTE: Beethoven: Allegro con brio y Adagio del cuarteto en Fa Mayor Op.18. Chopin: Balada para piano. Vieuxtemps: Elegie, Op.30. Beethoven: Scherzo y Allegro finale del cuarteto Fa Mayor, Op. 18.	Nicola Bassi.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (04/0/1875, 2º Época, Año II, Núm. 9): "Los Sres Bernasconi, Napoleao y Strigelli se presentan graciosamente para la ejecución de este programa".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 4 de Julio de 1875, 2º Época, Año II, Núm. 9, p. 67. Domingo 11 de Julio de 1875, 2º Época, Año II, Núm. 10, p. 75 Domingo 18 de Julio de 1875, 2º Época, Año II, Núm. 11, p. 84	Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, p.178-179.
09/07/1875	Foyer del Teatro Ópera	?	Emilio Rainieri.			Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, p.180.
07/08/1875	Teatro Coliseum	Mozart: Cuarteto en Re. Beethoven: Sonata para piano y violín, Op.24. Mendelssohn: Quinteto en Si bemol, Op. 87.	Emilio Rainieri.	Según Gesualdo se trata de la "segunda sesión de música clásica" (1861: 180). Esto mismo refiere <i>La Gaceta Musical</i> (08/08/1975, 2º Época, Año II, Núm. 44): "El domingo á la una de la tarde tuvo lugar en el salon del Coliseum la 2º sesion de música clásica por la Sociedad del Cuartetto que dirige el profesor D. Emilio Rajneri [...] Visto el éxito de esta reunion y el que tuvo la matinée dada por el maestro Bassi á que tuve el placer de asistir, pienso con el redactor musical del Nacional que hay gran conveniencia en promover la fusion de las dos sociedades del Cuarteto" (p.105).	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 8 de Agosto de 1875, 2º Época, Año II, Núm. 44, p. 105.	Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, p.180.

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
10/05/1876	?	PRIMERA PARTE: Mendelssohn: Obertura, Op. 95- Cuarteto en Mi bemol, Op. 12, *canzonetta, *finale- Weber: "Invitation á la valse" (orquestación de Berlioz). SEGUNDA PARTE: Beethoven: Sinfonía, Op.92. TERCERA PARTE: Mendelssohn: Concierto en sol menor, Op.25- Haydn: Serenata en Do, Op.3- Rossini: "Asedio di corinto" (Obertura).	Emilio Rainieri.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (07/05/1876, 3º Época, Año III, Núm. 1): "Primera sesión pública de música clásica. Orquesta de 80 profesores bajo la dirección de Emilio Rainieri. La parte de piano será ejecutada por el socio honorario Sr. D. Silvano Levy".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 7 de Mayo de 1876, 3º Época, Año III, Núm. 1, p.5. Domingo 7 de Mayo de 1876, 3º Época, Año III, Núm. 1, p.3. Domingo 14 de Mayo de 1876, 3º Época, Año III, Núm. 2, Pp.9-11.	
21/05/1876	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Bazzini: Cuarteto en Re Menor, Op.75 N°2- Mendelssohn: Cuarteto con piano en Fa Menor, Op.2- Beethoven: Gran cuarteto en Do, Op.59 N°3.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (21/05/1876, 3º Época, Año III, Núm. 3): "Vigésima Sesión de Música Clásica [...] Este cuarteto [el de Beethoven] estaba anunciado para la 19ª sesión, y se suspendió por indisposición del Sr. Levy".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 21 de Mayo de 1876, 3º Época, Año III, Núm. 3, p.21.	
09/07/1876	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mendelssohn: Quinteto en Si bemol, Op. 87- Schumann: Andante y variaciones para dos pianos, Op.46- Discurso del Presidente de la Sociedad D. Edelmiro Mayer- Beethoven: Gran sexteto, Op.20	Emilio Rainieri.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (09/07/1876, 3º Época, Año III, Núm. 10): "1º aniversario de la fundación de la Sociedad. Vigésimo tercera sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 9 de Julio de 1876, 3º Época, Año III, Núm. 10, p.77. Domingo 16 de Julio de 1876, 3º Época, Año III, Núm. 11, p.81.	
?/1877	?	Sólo encontré información de: Haydn: "Las Siete Palabras de Cristo".	Emilio Rainieri.	Afirman Giménez y Sala: "Inició la [temporada] de 1877 con la primera audición de Las Siete Palabras de Cristo, de Haydn, en la versión escrita por el compositor para la Catedral de Cádiz" (1988: 38).		Giménez, A y J. Sala. 1988. "La interpretación musical II (De 1876-1925)", p.38.
?/1877	Teatro Colón	Sólo encontré información de: Mozart: Concierto en Mi bemol mayor, K.365.	Emilio Rainieri	Afirman Giménez y Sala: "Poco después reanudó [la Sociedad del Cuarteto] los conciertos sinfónicos, en el Colón, nuevamente con Rainieri como director. En el frondoso programa, figuró el Concierto en Mi bemol mayor K.365 de Mozart con los infaltables Levy y Bussmeyer como solistas" (1988: 38).		Giménez, A y J. Sala. 1988. "La interpretación musical II (De 1876-1925)", p.38.

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
03/06/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mendelssohn: Quinteto en Re, Op.44 N°1- Schubert: Fragmento de un cuarteto no concluido (obra póstuma)- Hummel: Quinteto, Op.87.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (03/06/1877, 4º Época, Año IV, Núm. 5) y, también, Gesualdo, se trata de la "44º Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 3 de Junio de 1877, 4º Época, Año IV, Núm. 5, p.37.	Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, p.182.
17/06/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Rubinstein: Cuarteto en mi menor, Op.47 N°1- Beethoven: Trío con piano en Si bemol, Op.11- Schubert: Cuarteto en Re (obra póstuma).	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (17/06/1877, 4º Época, Año IV, Núm.7): "45º Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 17 de Junio de 1877, 4º Época, Año IV, Núm. 7, p.53.	
09/07/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Spohr: Doble cuarteto (octeto) en Re Menor, Op.65- Heller: Piezas líricas para piano- Boccherini: Minuetto del quinteto N°1- Hummel: Gran septeto, Op.74, para piano (Sr. Levy).	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (08/07/1877, 4º Época, Año IV, Núm. 10): "Cuadragésima séptima sesión de música clásica. Segundo aniversario de la fundación de la Sociedad".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 08 de Julio de 1877, 4º Época, Año IV, Núm. 10, p.77.	
13/08/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Raff: Cuarteto N°5 en Sol Mayor, Op.138- Saint-Saëns: Suite para piano y violoncelo- Mendelssohn: Cuarteto en fa menor, Op.80.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (12/08/1877, 4º Época, Año IV, Núm. 15): "Quincuagesima sesión de música clásica". A continuación del programa incluye una nota a los socios: "De conformidad con el reglamento de la Sociedad se avisa a los señores socios que la asamblea general ordinaria tendrá lugar el día viernes 17 del corriente, a las 8 de la noche en el local de la sociedad. La asamblea tendrá que resolver sobre la cuestión de las sesiones de noche. La comisión directiva" (p.117).	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 12 de Agosto de 1877, 4º Época, Año IV, Núm. 15, p.117.	
27/08/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	David: Cuarteto en La Menor, Op.32- Beethoven: Sonata para piano y violín en La Mayor, Op.47- Rubinstein: Cuarteto, Op.17 N°3.	Emilio Rainieri.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (26/08/1877, 4º Época, Año IV, Núm. 17): "50º sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 26 de Agosto de 1877, 4º Época, Año IV, Núm. 17, p.133.	
10/09/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mozart: Cuarteto para oboe en Fa Mayor, Op.101- Rheinberger: Cuarteto con piano en Mi bemol, Op.33- Raff: Cuarteto en Sol Mayor, Op.138 N°5.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (09/09/1877, 4º Época, Año IV, Núm. 19): "51º Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 9 de Septiembre de 1877, 4º Época, Año IV, Núm. 19, p.149.	

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
27/09/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Beethoven: Cuarteto en Re Mayor, Op.18 N°3- Mendelssohn: Trío para piano en re menor, Op.49- Mozart: Quinteto en Re Mayor N°7.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (23/09/1877, 4° Época, Año IV, Núm. 21): "52° Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 23 de Septiembre de 1877, 4° Época, Año IV, Núm. 21, p.165.	Giménez, A. y J. Sala. 1988. "La interpretación musical II (De 1876-1925)", p.37.
25/10/1877	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	PRIMERA PARTE: Suppé: "Dix filles a marier", Obertura- Vieuxtemps: Elegía para viola con piano- Godefroid: Valzer para canto y piano- Paganini: Andante y scherzo "del único cuarteto nuevo para Buenos Aires". SEGUNDA PARTE: Saint-Saëns: "Danse macabre" para dos pianos y xilofón- Sinfonía de la ópera "Una scena nell olimpo"- Bériot: Concierto para violín y piano- Donizetti: Aria de "Lucia"- Napoleón: Andante y polonesa para piano con acompañamiento de cuarteto- Alard: "Grande sinfonía de concierto" para dos violines y piano.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (21/10/1877, 4° Época, Año IV, Núm. 23): "concierto a beneficio de los artistas Gulgnatti y Gaito".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 21 de Octubre de 1877, 4° Época, Año IV, Núm. 23, p.197.	
5/5/1878?	?	Haynd, Rubinsten y Raff (no localicé el detalle de las obras).	?	Con la participación del Sr. Levy.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 12 de Mayo de 1877, 5° Época, Año V, Núm. 2, p.10.	
09/05/1878	?	Mozart (Quinteto de cuerdas), Cherubini, Mendelssohn (no contamos con el detalle de las obras).	Emilio Rainieri.	66° Sesión de música clásica.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 19 de Mayo de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 3, Pp.17-18.	
20/05/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mozart: Cuarteto en re menor- Schubert: Trío con piano en Si bemol, Op.99- Raff: Cuarteto en Re Mayor, Op.192 N°2 ("La bella molinera").	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (19/05/1878, 5° Época, Año V, Núm. 3): "67° Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 19 de Mayo de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 3, p.21.	
02/06/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mendelssohn: Quinteto en La Mayor, Op.18- Cherubini: Cuarteto primero en Mi bemol- Brahms: Sexteto en Si bemol, Op.18.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (02/06/1878, 5° Época, Año V, Núm. 5): "68° Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 02 de Junio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 3, p.37. Domingo 9 de Junio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 6, p.42. Domingo 9 de Junio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 6, p.44.	

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuentes	Bibliografía
16/06/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Haydn: Cuarteto en Si bemol- Schubert: Quinteto para piano, Op.114- Brahms: Sexteto en Si bemol.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (16/06/1878, 5° Época, Año V, Núm. 7): "69° Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 16 de Junio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 7, p.53. Lunes 24 de Junio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 8, p.58.	
28/06/1878	?	Mozart: Cuarteto en Re menor. Mendelssohn: Cuarteto en La menor. Raff: Quinteto con piano.	Emilio Rainieri.	70° Sesión de música clásica. Con participación del Sr. Levy.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 7 de Julio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 10, p.74.	
09/07/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Bargiel: Octeto para cuatro violines, 2 violas y dos violoncelos en Do menor Op.15 - Saint-Saënz: Variaciones para dos pianos sobre un tema de Beethoven - Beethoven: Menueto y fuga del cuarteto en Do mayor Op.59, N°3.	Emilio Rainieri.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (7/07/1878, 5° Época, Año V, Núm. 10): "71° Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 7 de Julio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 10, p.77. Domingo 14 de Julio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 11, p.82.	
22/06/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Spohr: Cuarteto en Mi bemol, Op.15 N°1- Beethoven: Sonata para piano en Re menor, Op.31, N°2- Rubinstein: Cuarteto en Re menor, Op.45, N°3.	Emilio Rainieri.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (21/07/1878, 5° Época, Año V, Núm. 12): "72° Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 21 de Julio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 12, p.93. Domingo 28 de Julio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 13, p.99.	
01/08/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	PRIMERA PARTE: Rossini: Obertura de Guillermo Tell arreglada para cuarteto- Mozart: Rondó en La menor- Beethoven: Final de la sonata apasionada- Rubinstein: Sonata para violoncelo y piano- Del Ponte: Pastorale SEGUNDA PARTE: Bazzini: Intermezzo del cuarteto- Chopin: Etude, Nocturno, Valse- Del Ponte: Fragmento de cuarteto- Haydn: Serenata del cuarteto- Thalberg: Fantasía sobre "Elisiere d'amore".	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (28/07/1878, 5° Época, Año V, Núm. 13). Concierto dado por C. Del Ponte.	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 04 de Agosto de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 14, p.106. Domingo 28 de Julio de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 13, p.99.	Giménez, A. y J. Sala. 1988. "La interpretación musical II (De 1876-1925)", p.38.

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
14/08/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Bottesiani: Cuarteto en Re- Mendelssohn: Cuarteto con piano en Si menor, N°3- Rubinstein: Cuarteto Op.90, N°1.	Emilio Rainieri.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (11/08/1878, 5° Época, Año V, Núm. 15). "73 Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 11 de Agosto de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 15, p.117.	
24/09/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	PRIMERA PARTE: Torrens: Tarantela a cuatro pianos (Por los Sres. Torrens, Bernas, Maiz, Piazzini, Williams y Pegg)- Mendelssohn: Canzoneta del cuarteto, Op.11- Thalberg: Trovador- Bériot: Hugonotes- Torrens: Quintetto. SEGUNDA PARTE: Haydn: "Última palabra y terremoto" del cuarteto Op.103- Alard: Dúo de violines- Mendelssohn: Rondó capricioso- Torrens: "Recuerdos de España" para cuatro pianos (por Torrens, Piazzini, Bernasconi, Maíz, Poggi y Williams)- Prudent: "Danse des fées" (por Williams).	Eduardo Torrens.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (22/09/1878, 5° Época, Año V, Núm. 21): "Gran Concierto Instrumental, a beneficio de la Asociación Protectora del Teatro Nacional. Dado y organizado por el compositor Don Eduardo Torrens. Con el concurso de los profesores Sres. Rajnieri, Piazzini, Gaito, Maíz, Bernasconi, Bomon y Ghignatti, y los aficionados Sres. Williams, Poggi y Silveyra".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 22 de Septiembre de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 21, p.165. Domingo 29 de Septiembre de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 22, p.171.	
15/10/1878	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Rubinstein: Cuarteto en Si bemol. Op.47, N°2- Schubert: Fragmento de un cuarteto- Schumann: Trío en Re menor, Op.63.	Emilio Rainieri.	77° Sesión de música clásica. Con la participación del Sr. Levy.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 20 de Octubre de 1878, 5° Época, Año V, Núm. 25, p.195.	
12/05/1879	Teatro de la Opera.	Beethoven: Obertura Fidelio y 72 en Mi Mayor- Gounod: La calma, meditación (violín solo y orquesta)- Rubinstein: Ballet de la opera <i>Peramors</i> .	Nicola Bassi.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (11/05/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 2): "6° Sesión pública de musica clasica á GRAN ORQUESTA". Con relación a esto, Gesualdo (1961) afirma que: "La Sociedad realizaba periódicamente sus habituales conciertos de música de cámara a cargo de su cuarteto y también grandes conciertos sinfónicos, con el concurso de las orquestas de los teatros Colón y Ópera" (p.182).	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 11 de Mayo de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 2, p.13 Domingo 18 de Mayo de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 3, p.19.	Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, p.182.
15/05/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Haydn: Cuarteto en Re menor- Rheimberger: Trío con piano, Op.35- Schubert: Cuarteto, Op.161.	Emilio Rainieri.	91° Sesión de música clásica.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 11 de Mayo de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 2, p.10.	

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
19/05/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	?	Pedro Beck.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (18/05/1879, 6ª Época, Año VI, Núm. ?): Soirée musical. Con participación de los discípulos de Pedro Beck, de Alma Blomberg, Pablo Schmid y Adolfo Schultz.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 18 de Mayo de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. ?, p. 21.	
15/06/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Haydn: Quinteto en Do, Op.88- Saint-Saëns: Cuarteto con piano en Si bemol, Op.41- Rubinstein: Quinteto en Fa Mayor, Op.59.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (15/06/1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 7): "93ª Sesión de música clásica".	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 15 de Junio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 7, p.53. Domingo 23 de Junio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 8, p.59.	
09/07/1879	Teatro Colon	PRIMERA PARTE: Thomas: Obertura de "Mignon"- Beethoven: Marcha turca- Wagner: Preludio de "Lohengrin"- Weber: Overture ceremonial. SEGUNDA PARTE: Beethoven: Sinfonía N°3, Heroica. TERCERA PARTE: Wagner: Obertura de la ópera "Tannhauser"- Brahms: Danzas Húngaras. Saint-Saëns: "Danse Macabre".	Nicola Bassi	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (06/07/1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 10): "4º Aniversario de la fundación de la Sociedad. GRAN CONCIERTO. (7ª Sesión Pública). Las dos grandes orquestas de la Ópera y Colón". Con relación a este concierto, Gesualdo (1961) afirma: "El 9 de Julio de 1879 la Sociedad organizó un concierto sinfónico memorable, reuniendo a tal efecto las orquestas de los teatros Ópera y Colón" (p.182).	<i>La Gaceta Musical</i> : Domingo 6 de Julio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 10, p.77. Domingo 15 de Junio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 7, p.51. Domingo 23 de Junio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 8, p.60. Domingo 6 de Julio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 10, p.75. Domingo 13 de Julio de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 11, Pp.83-84.	Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, Pp. 182-183. Giménez, A y Sala, J. 1988. "La interpretación musical II (De 1876-1925)", p.39.
15/09/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Beethoven: Andante cantabile, Op.18 N°5 (con variaciones del cuarteto)- Castillón: Cavatina para cuarteto- Lefebvre: Cuarteto para piano en Mi bemol. Op.42 (Ejecutado en las sesiones oficiales de música clásica durante la Exposición en París)-David :Sexteto, Op.38.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (14/09/1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 20): "98ª Sesión de música clásica. EJECUTANTES- Los profesores del Cuarteto y los Señores Del Ponte, Mayer y Ripari".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 14 de Septiembre de 1879, 6ª Época, Año VI, Núm. 20, p.157.	

Fecha	Lugar	Programa	Director	Observaciones	Fuente	Bibliografía
29/09/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Haydn: Cuarteto serenata- Schubert: Trío con piano, Op.100- Rubinstein: Quinteto, Op.59.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (28/09/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 22): "76° (sic) Sesión de música clásica [...] Por los profesores del cuarteto, Sra. Sand y el Prof. Manfredi"	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 28 de Septiembre de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 22, p.173.	
27/10/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mozart: Cuarteto en Sol Mayor- Beethoven: Sonata en Do Mayor, Op.53- Rubinstein: Cuarteto en Mi Menor, Op.90 N°2.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (26/10/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 26): "101° sesión de música clásica [...] Por los profesores del cuarteto y el socio honorario Sr. Piazzini".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 26 de Octubre de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 26, p.205.	Giménez, A. y Sala, J. 1988. "La interpretación musical II (De 1876-1925)", p.39.
24/11/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Rubinstein: Gran cuarteto en mi menor- Brahms: Cuarteto en sol menor con piano.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (23/11/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 29): "103° Sesión de música clásica. EJECUTANTES- Los profesores de la Sociedad y el Sr. Del Ponte".	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 23 de Noviembre de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 29, p.229.	
22/09/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)		Pedro Beck.	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (21/09/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 21): Soirée musical. Con participación de los Sres. Gaito y Schmied.	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 21 de Septiembre de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 21, p.165.	
06/10/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	PRIMERA PARTE: Bottessini: Cuarteto en Re Mayor (Premiado en el Concurso Florentino)- Saint-Saëns: Variaciones para dos pianos sobre un tema de Beethoven. SEGUNDA PARTE: Discurso del vicepresidente, Sr. Edgardo Moreno- Rubinstein: Octeto para piano, Op.9. TERCERA PARTE: Mendelssohn: Soneto Op.58- Mozart: Rondó en Lam para piano- J.S. Bach: Aria- Bottessini: Variaciones sobre "Nel cor piú mi sento" de Paisiello- Paganini: "El Carnaval de Venecia".	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (05/10/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 23): "100° Sesión de música clásica. Con el valeroso concurso del maestro JUAN BOTTESSINI socio honorario de la sociedad". Con relación a este mismo concierto, Gesualdo (1961) afirma "El lunes 6 de Octubre de 1879 celebró la Sociedad del Cuarteto su 100° sesión de música clásica [...] se realizó un concierto en el que participó el gran contrabajista italiano Bottesini" (p.183).	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 5 de Octubre de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 23, Pp. 181.	Gesualdo, V. 1961. "Historia de la Música en la Argentina", Tomo II, Pp. 183-184.
27/10/1879	Salones del cuarteto (Calle Corrientes, N°68)	Mozart: Cuarteto Serenata en Sol mayor- Beethoven: Sonata en Do mayor, Op.53- Rubinstein: Cuarteto en Mi menor, Op.90, N°2.	?	En la sección "Espectáculos" de <i>La Gaceta Musical</i> (26/10/1879, 6° Época, Año VI, Núm. 26): "101° Sesión de música clásica. Por los profesores del cuarteto y el socio honorario el Sr. Piazzini."	<i>La Gaceta Musical</i> , Domingo 26 de Octubre de 1879, 6° Época, Año VI, Núm. 26, p. 205.	

Música para tecla del Chiquitos jesuítico: la composición musical *in situ*¹

Carlos Fabián Campos. Universidad Nacional de Rosario, CONICET

Establecer la proveniencia del repertorio jesuítico de música para tecla preservado en el Archivo Musical de Chiquitos (abreviado: AMCh), Concepción, Bolivia es aún una asignatura pendiente en los estudios de música colonial jesuítica². Si bien es sabido que varias de las obras conservadas en el Archivo fueron importadas de Europa, todavía es necesario establecer que otras piezas fueron creadas dentro de los pueblos misionales, a fin de definir las características estilísticas de estas composiciones y las prácticas compositivas involucradas en su creación.

En primer lugar, existe un número de obras que se presumen locales por responder a un tipo compositivo que aquí denominaré “amateur chiquitano”³, el cual presenta características poco convencionales en relación con otras composiciones de la época. Estas características incluyen una conducción irregular de las voces, un contrapunto heterodoxo (con uso de paralelismos y unísonos), melodías diatónicas y armonía sencilla, a lo que se suma la ausencia de modulaciones, o la presencia de breves incursiones a tonalidades cercanas⁴.

Aquí propongo una confirmación del carácter local de varias de las composiciones para tecla de Chiquitos que es independiente del tipo compositivo “amateur chiquitano”. Explicaré mi argumento por medio de tres categorías: (1) esquemas, (2) piezas modelos y (3) citas o préstamos musicales. Estas tres categorías proporcionan indicios para establecer que varias de las piezas para tecla fueron creadas *in situ*, dado que utilizan de una u otra manera música de otras composiciones de las misiones, varias de ellas preexistentes. Así, un primer grupo de estas obras presenta esquemas contrapuntísticos en común con otras obras del Archivo (algunas de autoría identifica-

The image shows a musical score for a Minué in 3/8 time, marked with a key signature of one flat (B-flat). The score is written for a keyboard instrument, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of a single melodic line in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. The treble staff has three measures. The first measure contains a quarter note G4 (circled 1) and a quarter note A4 (circled 2). The second measure contains a quarter note B4 (circled 3), a quarter note C5, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The bass staff has three measures. The first measure contains a quarter note F3 (circled 1), a quarter note G3 (circled 7), and a quarter note A3. The second measure contains a quarter note B2 (circled 1), a quarter note C3, and a quarter note D3. The third measure contains a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The circled numbers 1, 2, 3, 7, and 1 are placed above and below the notes to indicate specific patterns or motifs.

Ejemplo 1. Minué (TE 32). MS R80, f. 17r, c. 1-3.⁵

Ejemplo 2. Bourré (TE 27). MS R80, f. 15r-15v, c. 1-2⁶.

Ejemplo 3. Marcha Alemana (TE 66). MS R80, f. 32v-33r, c. 1-4⁷.

da) y; un segundo conjunto, alude a diferentes obras del repositorio, ya sea por haber sido modeladas sobre ellas o por el uso reiterado de citas o préstamos musicales⁸. Esta implementación de música nueva sobre otra existente de antemano en Chiquitos sugiere que muchas piezas del Archivo son el resultado de la utilización de un repertorio previo de objetos musicales aplicados a nuevas composiciones, los cuales funcionaron como una suerte de dispositivos *prêt à porter* (listos para usarse)⁹. Como resultado, el contenido musical de las nuevas composiciones se basa en una reserva de modelos.

Esquemas

Con el término “esquema” me refiero a estructuras armónicas y contrapuntísticas básicas que se usan como esqueleto para distintas realizaciones musicales. La utilización recurrente de los mismos esquemas en varias de las piezas del repertorio para tcla de Chiquitos confirma que la creación local de algunas obras se basó en la utilización de las mismas estructuras. El primero de los esquemas, al que denominaré Esquema 1-3, utiliza un gesto ascendente del 1°, 2° y 3° grado de la escala (en general acompañado de un contrapunto del 1°, 7° y 1° grado, ver ejemplos 1-3). La realización más frecuente de esta estructura en Chiquitos es una melodía que alterna el 1°, 2° y 3° grado con el 5° grado (ver ejemplos 2 y 3)¹⁰.

Robert Gjerdingen denominó DO-RE-MI a este esquema cuando está construido sobre una tercera mayor. Este nombre no resulta completamente representativo, dado que también se estructura sobre una tercera menor tanto en Chiquitos como en otras partes (por ejemplo, aparece realizado mediante las notas *sol la si bemol*, ver ejemplo 1)¹¹. Este esquema fue usado con frecuencia por compositores europeos desde principios del siglo XVIII, aunque su implementación fue aún más variada que en Chiquitos, admitiendo, en general, realizaciones más sofisticadas. Pese a ello, en todos los casos resulta clara la diferenciación de la estructura que define al esquema (1°, 2° y 3° grado) de su construcción compuesta o su desarrollo (ejemplos 4 y 5)¹⁴.

Ejemplo 4. J. S. Bach, Cantata BWV 147, 1° coro, c. 1-2¹².

Ejemplo 5. J. S. Bach, Sinfonía BWV 801, c.1-3¹³.

La variante de este esquema más frecuentemente hallada en Chiquitos, la que alterna el 5° grado con un ascenso del 1° 2° y 3° grado, se encuentra asimismo en muchas melodías dieciochescas que coinciden, como Leonard Meyer lo ha notado, con el comienzo del himno *Adeste Fideles*, que también data del siglo XVIII¹⁵. Meyer distingue dos tipos de realización de esta variante. El primer tipo, de aparición frecuente en obras galantes, destaca los grados que ascienden (1°, 2° y 3°) por comenzar con una anacrusa del 5° grado que se mueve por salto al 1° grado (ejemplos 2 y 3); el segundo tipo, frecuente en obras barrocas, comienza en el primer grado y desde allí salta al 5°, enfatizándolo en muchos de los casos (en el ejemplo 5, Bach enfatiza el 5° grado por repetición de la nota *fa#'* y por la apoyatura *sol'* del segundo tiempo). Las piezas para tecla de Chiquitos que usan esta variante del Esquema 1-3 presentan comienzos tanto téticos como anacrúsicos. En todos los casos, destacan el ascenso del 1°, 2° y 3° grado y emplean el 5° grado de manera subordinada. En este sentido, el uso de la anacrusa en las obras de tecla de Chiquitos no refleja la diferencia establecida por Meyer.

En las misiones, la utilización de este esquema, que constituye un indicio sobre el cual presuponer el carácter local de varias de las obras, pudo haber sido un resultado de imitar algunas de las composiciones ya existentes en los pueblos de Chiquitos que lo utilizan en distintas variantes, como es el caso de algunas obras de Zipoli, Corelli y Vivaldi¹⁶. Otra de las posibilidades de su implementación puede vincularse, como mencionaré más adelante, a la formación de los músicos jesuitas que estuvieron en Chiquitos, o simplemente, al conocimiento que ellos tenían del repertorio europeo.

Otro caso que vincula al Esquema 1-3 con la composición musical *in situ* surge a partir de las concordancias con composiciones de otros repositorios de la época. El primero de los minuets anónimos del *Tono V* (ejemplo 6), presenta un tema muy si-

Ejemplo 6. Minué (TE 60). MS R80, f. 30v, c. 1-8¹⁷.

Ejemplo 7. "Prinner".

Ejemplo 8. Allemanda (TE 62). MS R80, f. 31r, c.1-2¹⁸.

milar al utilizado en el salmo *Laudate dominum* (SA 30). El minué proviene de Europa; aparece en una versión muy similar en el *Libro de Música Clavicímalo del Señor Don Francisco de Tejada* de 1721¹⁹. El salmo, en cambio, de acuerdo con su estilo, parece escrito *in situ* y fue tentativamente atribuido al jesuita músico Martin Schmid²⁰. La correspondencia entre las dos piezas sugiere que el salmo presuntamente local fue modelado sobre un minué importado, derivando una composición nueva de otra preexistente.

El segundo esquema frecuente en las piezas de Chiquitos, al que Robert Gjerdingen denomina "Prinner", utiliza como melodía el movimiento descendente de los grados 6°, 5°, 4° y 3°, en paralelismo con un bajo sobre los grados 4°, 3°, 2° y 1° (ver ejemplo 7)²¹. El esquema aparece codificado en los bajetes o partimenti del tratado de Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlißl* [sic] de 1677, de donde toma su nombre. En general, se lo emplea como respuesta a otro gesto o esquema (por ejemplo, al Esquema 1-3), tal como ocurre en Chiquitos (ver ejemplos 8 y 9)²². La pieza Entrada del Obispo ilustra la utilización exhaustiva del "Prinner". A partir del segundo compás, el esquema aparece como respuesta al gesto musical del inicio de la pieza, y se lo reitera luego de una manera casi agobiante a lo largo la obra (ver ejemplo 10).

El uso y la frecuente combinación de estos esquemas era una parte importante del entrenamiento que los músicos recibían en el siglo XVIII. En la época, muchos de los aprendices de músico, en especial los candidatos a compositor, cumplían durante varios años un período de formación que consistía sobre todo en la imitación de modelos. La instrucción se basaba en la asimilación de frases y patrones estándar a través de una selección de materiales didácticos, conocidos en la tradición italiana como *regole* (reglas), *partimenti* (bajetes), *solfeggi* (solfeos) e *intavolature* (tablaturas o arreglos para teclado)²⁵.

Ejemplo 9. Primavera (TE 64). MS R80, f. 31v, c. 1-2²³.

Ejemplo 10. Entrada del Obispo (TE 73). MS R80, f. 37v-39r, c. 1-8²⁴.

Las *regole* eran ejemplos de patrones básicos para cadencias y secuencias que incluían eventualmente algunas anotaciones a modo de explicación. *Partimenti* eran bajos destinados a ser realizados como composiciones completamente desarrolladas en el teclado. Los *Solfeggi* eran ejercicios en estilo para voz y bajo continuo, que proveían un repertorio de melodías con contrapunto y armonía, útiles en las realizaciones de *partimenti* y en la composición, como los *XII Solfeggi a Voce Sola di Soprano con Basso* (ca. 1730), de Leonardo Leo²⁶, o los *Solfeggi* de Giovanni Battista Pergolesi, entre otros. Finalmente, colecciones de piezas breves en distintos estilos, como las *intavolature* de Gaetano Greco ofrecían modelos de texturas y figuraciones aptas para el teclado, explotando las cualidades idiomáticas del instrumento²⁷. El estudio de muchas de estas herramientas didácticas que circularon a lo largo del siglo XVIII, principalmente a través de manuscritos, ofrece una copiosa cantidad de ejemplos de esquemas, entre los cuales se encuentran el Esquema 1-3 y el “Prinner”.

De todos estos recursos didácticos, los *partimenti* eran los más importantes pues constituían el centro del entrenamiento de los músicos europeos desde principios del siglo XVIII. Estos ejercicios didácticos ofrecían un bajo cifrado, con ocasionales sugerencias de melodía, como base sobre la cual era posible aprender a ejecutar improvisa-

damente no sólo un acompañamiento sino también una composición completa. De esta manera la estructura de un mismo partimento admitía realizaciones distintas dando origen a diferentes composiciones, improvisadas o no. Todas estas realizaciones remitían a un mismo esquema, tal como ocurre en varias composiciones de Chiquitos. En este sentido, es posible suponer que la utilización de algunos de estos esquemas recurrentes en Chiquitos sea el resultado de la instrucción técnica que los misioneros músicos llegados al Paraguay habían recibido durante su formación en Europa.

Los volúmenes chiquitanos de música para tecla también contienen algunos *partimenti*. Como sucedía en Europa, estos ejercicios habrían brindado un conjunto de herramientas didácticas tanto para la realización del bajo continuo como para la composición, y quizás también la improvisación de nuevas piezas. Respalda esta idea algunos *partimenti* chiquitanos que contienen esquemas, como por ejemplo el “Prinner”. Una sección interna de un partimento del *Tono VI* (Fa mayor) que modula a la dominante presenta este esquema mediante una figuración del bajo prácticamente idéntica a la de la entrada *Entrada del Obispo* (ejemplo 11)²⁸. Hacia el final de un partimento del *Tono V* (Do mayor) también se hallan dos instancias del “Prinner” (ejemplo 12), la primera en dominante (Sol), y la segunda en tónica (Do), las mismas regiones tonales en las cuales el esquema es realizado en la *Entrada del Obispo*.

Pese a que la tradición de instruir músicos a través de los *partimenti* es italiana, también se transmitió a lo largo de toda Europa como resultado de los viajes de los músicos, hayan sido o no compositores. Así, resulta lógico suponer que varios de los esquemas hallados en obras preservadas en Chiquitos estaban vinculados de manera directa a la instrucción de los músicos dieciochescos, ya sea en las obras que sabemos que fueron importadas desde Europa como en aquellas presumiblemente compuestas dentro de las misiones.

Prinner

Ejemplo 11. Partimento del Tono VI (TE 07). MS R80, f. 03v-04r, c. 26-30²⁹.

Prinner (Sol) Prinner (Do)

Ejemplo 12. Partimento del Tono V (TE 06). MS R80, f. 03r-03v³⁰.

Ejemplo 13: Zipoli, *Pastoralla* (TE 89)

MS R78/79, f. 29v-30v; MS R80, f. 44v-45v, c. 1-6

Ejemplo 14: Pastoral anónima (TE 84)

MS R80, f. 42r, c. 1-6

Ejemplo 15: Pastoral anónima (TE 102)

MS R78/79, f. 34r; MS R80, f. 52v-53r, c. 1-6.

Notas a la edición:

(1) El pedal sólo está prescripto en R78/79 y en otro color de tinta (probablemente haya sido agregado posteriormente).

Las líneas de puntos indican las ligaduras presentes en la edición de Zipoli, ausentes en los manuscritos de Chiquitos.

(2) R78/79: *fa'* corchea.

(3) *re'*, *do'*, en lugar de *fa'*, *mi'* en ambas fuentes.

(4) R80: las blancas omiten el puntillo.

(5) R80: sin ligadura.

(6) La pieza sólo se conserva en R80. Probablemente haya tenido un pedal (*Do*) a modo de bordón en R78/79, tal como ocurre con otras piezas que agregan el pedal sólo en la versión del manuscrito más antiguo.

(7) Los primeros diez compases de la pieza se conservan sólo en R80. El pedal sólo está prescripto en R78/79 y en otro color de tinta.



Ejemplo 16. Zipoli, Pastoralla (TE 89). MS R78/79, f. 29v-30v, c. 19-21.



Ejemplo 17. Zipoli, Pastoralla (TE 89). MS R78/79, f. 29v-30v, c. 33-35.

Modelos

Otras piezas para tecla siguen de manera integral el modelo de obras también presentes en los mismos volúmenes. Las que evidencian este procedimiento con mayor claridad son dos pastorales anónimas conservadas en la más antigua de las colecciones de música para tecla. El o los compositores de estas piezas se basaron en la primera sección de la famosa *Pastorale* para órgano de Domenico Zipoli contenida en las *Sonate d'intavolatura*, que el autor publicó en Roma antes de partir hacia América (1716), y que también se encuentra copiada en los mismos libros chiquitanos³¹.

Las tres pastorales (ejemplos 13-15) están escritas en la misma tonalidad (Do mayor), dos de ellas poseen un pedal sobre la nota *Do* a modo de bordón, utilizan una armonía similar y contornos melódicos semejantes, siempre en un marco completamente diatónico y recurrente (en general, son paráfrasis de la melodía de Zipoli). Como era de esperarse, todas emplean el tópico expresivo de lo pastoral³². El planteo motivico es similar en las tres piezas: se caracteriza por unidades musicales de dos compases, en general, con un contenido musical igual o similar en cada compás. Las composiciones también comparten el uso del mismo gesto melódico de apertura *do''sol'* en el primer tiempo de los compases 1, 3 y 5 (ver corchetes horizontales en los ejemplos 13, 14 y 15). Una de las piezas anónimas e apertura a xto de la (ejemplo 14) sigue de cerca el ritmo de la melodía de la pieza de Zipoli en los compases 1- 2, 5-6, y el ritmo del acompañamiento en los compases 3 y 4.

La segunda pieza anónima (ejemplo 15) parafrasea por momentos la melodía de la primera (ejemplo 14) con agregado de algunas glosas y con inversión del motivo de tres corcheas situado en el último tiempo de los compases 1 a 4 (*fa''mi''re''* y *re''do''si'* del ejemplo 14 se convierten en *re''mi''fa''* y *si'do''re''* respectivamente en el ejemplo 15). El gesto armónico que involucra la armonía del I, II (o IV) y V, recurrente en el comienzo las dos piezas anónimas podría haber sido tomado del final de la primera sección de la obra de Zipoli (ejemplo 16) o del comienzo de la tercera sección (en Sol mayor, ver ejemplo 17)³³.

Citas

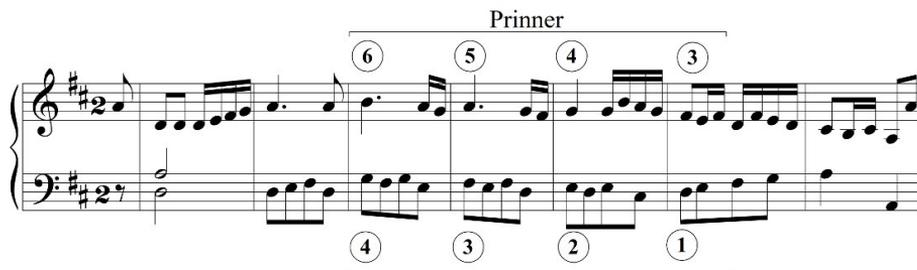
Otras obras del repertorio para tecla de Chiquitos contienen citas o préstamos musicales de composiciones copiadas en los mismos cuadernos, o de otras colecciones del archivo³⁴. Estas alusiones a otras obras resultan inequívocas, ya sea por conservarse prácticamente intacto el pasaje introducido o por contrastar éste con el contexto general de la pieza en donde está inserto: se trata en la mayoría de los casos de un “copiado y pegado” del pasaje musical. La pieza *Hasmereir* [sic] se inicia con el mismo tema que el aria *Oh, Vida, cuanto duras* de la ópera *San Ignacio* (RL 08a)³⁵. Aunque sus comienzos son idénticos, el compositor de la obra de teclado escribió una continuación del pasaje musical utilizando el esquema “Prinner”, lo cual demuestra la conjunción de dos de los recursos compositivos hasta ahora ejemplificados: esquemas y citas, aplicados ambos de manera conjunta a la composición local (comparar ejemplo 18 con ejemplo 19). Posteriormente, la misma pieza cita un pasaje extraído del último movimiento del concierto de op.6 no. 10 de Corelli, intitulado *Al nacimiento del Archeduq. Josephe Benedicto* (comparar los ejemplos 20 y 21)³⁶. El resto de la pieza para tecla introduce variantes tanto de la cita de Corelli como de la melodía también presente en el aria de *San Ignacio*, además del “Prinner.

Durante el período de compilación de las dos colecciones para tecla de Chiquitos la práctica de usar préstamos y citas musicales estuvo muy difundida en Europa y sus áreas de influencia. Aunque esta tendencia gozaba de aceptación generalizada, los motivos de su aplicación y sus valoraciones diferían según los casos. Así por ejemplo, en julio de 1722 Johannes Mattheson discutía acerca de la ética de utilizar materiales de otros autores en su *Critica Musica*. El ejemplo que citaba era un aria de su propia ópera *Porsenna* (1702) que había sido reproducida casi “nota por nota” en dos óperas de Händel: *Agrippina* (1709) y *Muzio Scevola* (1721). En la misma página Mattheson expone algunos puntos concernientes a la utilización de música de otros autores:

Algunas veces podría ocurrir que alguien use ciertas ideas que alguna vez escuchó, sin saber donde las oyó y sin usarlas inten-



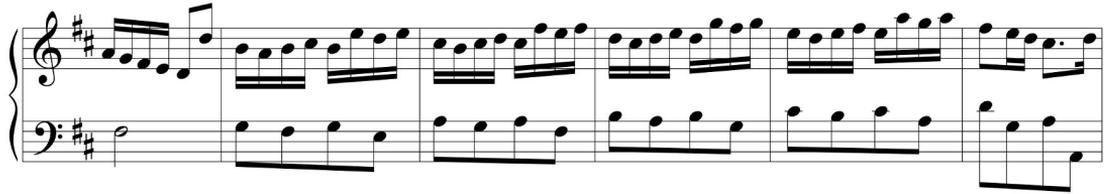
Ejemplo 18. Aria Oh, vida, cuanto duras, c.1-7³⁷.



Ejemplo 19. *Hasmereir* (TE 122). MS R80, f. 66v-67r, c.1-7³⁸.



Ejemplo 20. Al nacimiento... (TE 70a). MS R80, f. 34v-35r, c. 8-10³⁹.



Ejemplo 21. Hasmereir (TE 122). MS R80, f. 66v-67r, c. 26-31.

cionalmente. Sin embargo, algunos tienen una memoria casi suspicaz y mucho más dotada, que muchos desearían tener; lo cual debe ser muy conveniente [él dice] para ellos. [...] Estas ideas, especialmente si reciben un buen tratamiento (lo cual va usualmente aparejado a una carencia de invención), deben inevitablemente agradar, incluso a su verdadero autor y creador [...]. Esto último no conlleva ninguna desventaja [para el creador original de la música], por el contrario, un honor poco común deviene cuando una persona famosa toma prestadas sus ideas de vez en cuando, haciendo de ellas una base para sus propias ideas [musicales]⁴⁰.

Otras opiniones acerca de los préstamos no eran tan positivas: en Italia, Francesco Veracini, en el manuscrito *Il trionfo della pratica Musicale* (ca.1760), condenó la práctica de algunos compositores de tomar materiales musicales de otros autores:

Los glosadores, al parafrasear las composiciones de otros, dan la impresión de que componen, y así los miopes [o sea, la gente sin criterio] creyeron que éstas eran creaciones del autor cuyo nombre se leía al comienzo [de la obra]. Tales paráfrasis eran, la mayoría de las veces, un mal mosaico de pequeños fragmentos que carecían de conexión, buen gusto y expresión, sin una continuación lógica o consecuente con sus promesas. La principal razón de tales fechorías musicales fueron diversos tipos de reumatismo que caen con mucha frecuencia sobre las composiciones de aquellos que componen sin pericia, y que así roban todo lo que escriben⁴¹.

Pero en el ámbito de las misiones chiquitanas la utilización de préstamos o citas musicales tuvo otro carácter, al menos si se consideran los argumentos de Veracini y

Mattheson, en donde el quid de la cuestión es la categoría “autor”. Esta categoría es secundaria en Chiquitos: la mayoría del repertorio es anónima y muchas de las composiciones traídas de Europa presentan un esfuerzo de adaptación al Otro que atenta, en la mayoría de los casos, contra la autoría de las obras. Por el contrario, el anonimato de la mayor parte del repertorio sugiere que se trata de una “música colectiva”, fruto del trabajo conjunto de jesuitas y chiquitanos. De esta manera, la música adquiere un valor social y de uso: se la necesita para el quehacer musical cotidiano sin que nadie se arroge su pertenencia para sí, por lo cual resulta lícito en este contexto la utilización de música de otros autores.

Por otro lado, estas citas tampoco parecen ser alusiones semánticas intencionales a otras obras sino que más bien el aspecto general de las obras sugiere que fueron utilizadas para completar, junto con una dosis de imaginación personal y la realización de algunos de los esquemas mencionados, una nueva composición. También, aplicando el argumento de Mattheson, es probable que la práctica asidua de un repertorio en un ámbito reducido, como es el de un pueblo misional, haya llevado al compositor a recordar e introducir inconscientemente en las nuevas composiciones algunos pasajes de otras piezas que se interpretaban a diario. Finalmente, podría ser que los chiquitanos, en su carácter de excelentes imitadores, hayan copiado un fragmento musical de otra obra en un intento compositivo⁴².

Todo este conjunto de implementos musicales—los esquemas, las composiciones modelos y las citas—parece haber formado parte de un repertorio de herramientas que se utilizaron a la hora de crear nuevas composiciones dentro de los pueblos de Chiquitos.

Para terminar

Varias de las composiciones para tecla de Chiquitos fueron concebidas a partir de música preexistente en las misiones. Estos materiales musicales sirvieron como punto de partida en la labor creativa de los músicos locales. Las obras modelo sobre las cuales se crearon nuevas piezas, las citas o préstamos y los esquemas, algunos de los cuales se hallan codificados en los *partimenti* locales, contribuyeron a la producción del nuevo repertorio exigido por la intensa vida religiosa y didáctica de las misiones. A esto se suma que varias de las piezas para tecla también existen dentro de las demás colecciones de las misiones (de conjunto o vocales) respaldando así la idea de que mucha música fue tomada en préstamo por los compositores locales para la creación de nuevo repertorio.

Muchos otros ejemplos quedan por estudiarse. ¿Es posible que otros repertorios que circularon por Chiquitos y no se conservaron hasta hoy hayan influenciado la creación de nuevas obras locales para tecla? De hecho eso podemos suponer si consideramos las alusiones que algunas composiciones de Chiquitos hacen a algunas sonatas de Zipoli no copiadas en los volúmenes de San Rafael⁴³. Asimismo existen indicios que refuerzan la idea de que otros repertorios circularon por las misiones y no se conservaron hasta hoy. Así ocurre con los motetes de Johann Melchior Gletle, los cuales presentan similitudes con algunos villancicos guaraníes⁴⁴. A esto se suman los motetes

de Johann Kaspar Kerll, que el misionero Antonio Sepp solicitó a su familia y amigos en Europa. Algunos fragmentos de estas obras se conservan en Chiquitos y pueden representar un *corpus* mayor de obras que circuló por las misiones influenciando la composición local y que no se ha conservado.

Las colecciones chiquitanas presentan también un vínculo importante con otros repositorios europeos y americanos de la época colonial: preservan un repertorio básico común (contradanzas como *La Furstemberg*, *La Amable*, géneros tradicionales como las folías y el Guárdame las Vacas, además de obras de Corelli) o presentan obras de estilos similares (por ejemplo los minués en estilo de fanfarria comunes a las colecciones de Chiquitos y a otras antologías americanas y europeas del siglo XVIII). Esto sugiere que muchas de las composiciones presentes en otros repositorios de la época y que constituían este repertorio común pudieron también circular por Chiquitos, influenciando las nuevas creaciones de los compositores locales. En este sentido, es menester continuar el estudio de la música conservada en los repositorios europeos y americanos del siglo XVIII con relación a la que cultivaron los jesuitas. Este estudio de seguro brindará nuevos aportes sobre el origen y la proveniencia las obras conservadas en el Archivo Musical de Chiquitos.

Notas

- 1 Agradezco la colaboración de Bernardo Illari en la confección de este trabajo.
- 2 El repertorio de tecla de Chiquitos, que data de entre 1743 o 1746 y 1767, se conserva en tres diferentes cuadernos manuscritos: R78/79, R80 y R81. Los dos primeros libros constituyen una misma colección copiada dos veces y con un mismo repertorio básico. Para estas siglas ver Bernardo Illari; Leonardo Waisman: *Catálogo del Archivo Musical de Chiquitos*, 2005, inédito.
- 3 Concepto acuñado por Bernardo Illari, comunicación personal
- 4 Leonardo Waisman: "Schmid, Zipoli, y el 'Indígena anónimo': Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas", en Bernardo Illari (ed.), *Música barroca del Chiquitos jesuítico* (Santa Cruz de la Sierra: Agencia Española de Cooperación Internacional / Centro Iberoamericano de Formación de Santa Cruz, 1998), pp. 43-55.
- 5 Otra versión de esta composición se conserva en el cuaderno R78/79, f. 09v. Varias de las composiciones para tecla de Chiquitos citadas en los ejemplos existen en más de una versión. Para evitar el aparato crítico y facilitar la lectura sólo editaré, para los fines del ejemplo, una de las versiones, indicando al pie de la página las concordancias de cada obra. La única excepción la constituyen los ejemplos 13 y 15, para los cuales se requieren ambos manuscritos.
- 6 Esta composición también se preserva en el cuaderno R78/79, f. 08v.
- 7 Esta pieza, bajo el título de Giga, concuerda con uno de los movimientos de la Sonata SO 71 para conjunto instrumental.
- 8 Sobre el uso de préstamos musicales en las obras vocales y de conjunto de Chiquitos ver L. Waisman: "Schmid, Zipoli, y el 'Indígena anónimo'".
- 9 Esta idea ha sido aplicada primeramente en Ramón Pelinski: "Ostinato y placer de la repeti-

- ción en la música de Ástor Piazzolla”, *Revista del Instituto Superior de Música* (Universidad Nacional del Litoral), 9 (2002), pp. 29-39.
- 10 Leonardo Waisman: “Los Salve Regina del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”* (Universidad Católica Argentina), 12 (1992), pp. 69-86. Ver también Leonardo Waisman: “¡Viva María!’. La música para la virgen en las Misiones de Chiquitos”, *Latin American Music Review*, 13 (1992), p. 217.
- 11 Robert Gjerdingen: *Music in the Galant Style* (Nueva York: Oxford University Press, 2007), pp. 77-88. Sobre este esquema en Corelli ver Dennis Libby: “Interrelationships in Corelli”, *Journal of the American Musicological Society*, 26 (1973), p. 278.
- 12 Editado por Paul Waldensee: *Bach Gesellschaft Ausgabe, Band 40* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884), p. 193. Sólo ofrezco aquí la línea de la trompeta, el primer violín y el continuo. Aunque en muchos casos el Esquema 1-3 se acompaña con un contrapunto del bajo sobre los grados 1°, 7° y 1°, en otros, como en el ejemplo 4, el bajo contiene un retardo. Este gesto disonante, indicado mediante el cifrado 2-3, 2-6 o 4-3 en el bajo, era muy apreciado en la escuela de Corelli. Ver R. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, p. 79.
- 13 Editado por Carl Becker: *Bach Gesellschaft Ausgabe, Band 3* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853), p. 41.
- 14 R. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, p. 115-116. Según el autor algunos teóricos como Joseph Riepel no hacían distinción entre la estructura básica del esquema, que lo definía, y sus realizaciones. En este sentido, no consideraban las posibilidades de que o bien el esquema esté contenido en otra estructura (desarrollo agregado a la estructura básica) o que otras estructuras estén contenidas en el esquema (construcción compuesta).
- 15 Leonard Meyer: *Style and Music: Theory, History and Ideology* (Chicago: University Press, 1996), pp. 50-54. El autor denomina a este esquema “Adeste Fideles”, utilizando esta designación tanto para esquemas estructurados sobre una tercera mayor como sobre una tercera menor.
- 16 Así ocurre, por ejemplo, con el comienzo del *Beatus Vir* de Zipoli (SA 04) y el segundo movimiento la *Sonata* RV 52 de Vivaldi (S0 06 en Chiquitos) en modo mayor, y el *Preludio de la Sonata* op. 5 n°7 de Corelli (TE 18) en modo menor.
- 17 Esta composición también se preserva en el cuaderno R78/79, f. 17v.
- 18 Esta composición también se preserva en el cuaderno R78/79, f. 18r.
- 19 Madrid, Biblioteca Nacional, Manuscrito 815, f. 20v.
- 20 Ver B. Illari; L. Waisman: *Catálogo*, pp. 149, 270.
- 21 R. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, pp. 46-60.
- 22 R. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, pp.57- 58. La cantata de Bach citada en el ejemplo 4 responde al Esquema 1-3 con una elaborada exposición del “Prinner”.
- 23 Ibid. f. 18v.
- 24 Otras dos versiones de esta pieza, se conservan en los cuadernos R78/79, f. 24v-25v y R81, f. 16v-18r.
- 25 Robert Gjerdingen: “Gebrauchs-Formulas”, *Music Theory Spectrum*, 29 (2011), p. 1.

- 26 Para una edición de los *Solfeggi* de Leo ver <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/Leo/SantiniMS2369/index.htm> (consultada el 11/09/2012). Sobre los *Solfeggi* de Leo hallados en el Archivo Musical de la Catedral de México ver Juan Francisco Sans: “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las ‘sonatas’ del Archivo de Música de la Catedral de Mexico”, *Heterofonía*, 138-139 (2008), pp. 131-153. Agradezco al autor el haberme facilitado una copia de su publicación.
- 27 Las antologías de Pergolesi y Greco se conservan en la Biblioteca del Conservatorio de Música San Pietro a Majella de Nápoles (I-Nc), signatura topográfica 18.3.3/21 y 33.2.34 respectivamente. Ambas disponibles en internet en el sitio www.internetculturale.it (consultada el 11/09/2012)
- 28 Sobre el “Prinner” modulante ver R. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, p. 53.
- 29 Este partimento también se preserva en el cuaderno R78/79, f. 01v.
- 30 Ibid. f. 01r-01v.
- 31 Domenico Zipoli: *Sonate d'intavolatura per organo e címbalo* (Roma: s. n., 1716); edición moderna por Luigi Ferdinando Tagliavini, Willi Muller, Heidelberg, 1959). La pieza de Zipoli lleva el título *Pastoralla* en el manuscrito chiquitano más antiguo, para estas tres piezas ver B. Illari; L. Waisman: *Catálogo*, pp. 277-278, 281.
- 32 Leonard Ratner: *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nueva York: Schirmer Books; Londres: Collier Macmillan, 1980), p. 21.
- 33 Otra pastoral, en sol mayor, muy similar a la *Pastoral* TE 84 (ejemplo 14) formó parte del motete *Laeti Betlehem* (VL 22) y fue también compuesta siguiendo el modelo de la pieza de Zipoli.
- 34 Por ejemplo, la *Corrente* (TE 15) utiliza el mismo tema que el *Jucundus homo* del *Beatus Vir* de Zipoli (SA04a). La pieza titulada *Allegro* (TE 175) copiada en el tercero de los cuadernos cita un pasaje del *Preludio* del op. 7 no. 5 de Corelli (TE 18), un fragmento del *Ave María* (VL 03) también aparece en uno de los minuets para tecla (TE 67). Finalmente, dos preludios (TE 14 y TE 16) de la colección más antigua comparten el mismo incipit musical. Ver ILLARI, B.; WAISMAN, L., 2005: *Catálogo*, pp. 137, 168, 255-257, 301.
- 35 B. Illari; L. Waisman: *Catálogo*: 120-121. Una versión de esta pieza para tecla también formó parte de la *Partida Iciu Arpa* de la cual existen dos versiones (PA 18 y PA 19). La similitud entre el comienzo del aria de San Ignacio y la pieza Hasmereir fue mencionada por primera vez en Norberto Brogini “Los manuscritos para teclado de Chiquitos y la música de Domenico Zipoli”, *Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), p. 136.
- 36 La composición es a su vez una adaptación al teclado de uno de los movimientos de la sonata para conjunto instrumental SO 70, ver B. Illari; L. Waisman 2005: *Catálogo*: 239, 272. El texto de la pieza para teclado dice *Al naciendo del Acheduq. Josephe Benedicto*. El pasaje utilizado en esta cita es un arreglo idiosincrático de la versión chiquitana de la pieza de Corelli. No se encuentra en ninguna versión para tecla europea o americana de las que he estudiado.
- 37 Editado por Bernardo Illari. Agradezco al autor el haberme permitido acceder a esta edición. En este ejemplo ofrezco sólo la línea de los dos violines y la del bajo.
- 38 Esta composición también se preserva en el cuaderno R78/79, f. 41v.

39 Ibid. f. 21v-22r.

40 Johannes Mattheson: *Critica Musica* (Hamburg: Auf unkosten des autoris, 1722), vol. I, p. 72. "Es kann wohl bisweilen kommen / daß einer / von ungefehr / auf gewisse Einfälle stösset / die er ehemals gehört haben mag / ohne eben zu wissen / wo? und ohne dieselbe mit Vorsatz zu appliciren. Doch haben einige darinn eine fast verdächtige / und weit glücklichere reminiscentiam, als andere wünschen möchten; welches ihnen sehr bequem fallen muß. [...] Daß dergleichen Sachen / bevorab bey guter elaboration, (die sich gemeinlich zu leeren Erfindungen gesellet) unausbleiblich allen / auch so gar / deren ersten Erfindern und rechten Eignern gefallen müssen [...] Daß diesen letzten daraus kein sonderlicher Nachtheil / wohl aber eine ungemaine Ehre zuwächst / wenn ein berühmter Mann ihm dann und wann auf die Spuhr geräth / und gleichsam seiner Gedanken wahren Grund von ihm borget".

41 Francesco Maria Veracini: *Il trionfo della pratica Musicale ossia Il Maestro dell'arte scientifica dal quale imparasi non solo il Contrapunto ma (quel che piú importa) insegna ancora con nuovo e facile metodo l'ordine vero di comporre in Música*. Studio di Francesco M. a. Veracino Opera III. (I-Fc, CF.86), pp. 364-365. Disponible en www.internetculturale.it. "I Parafraísti, parafrasando le Composizioni altrui, pareva che componessero, e chi era corto di vista credevale Parti dell'Autore di cui leggevasi sopra il Nome. Tali parafrasi erano, il piú delle volte, un cattivo Mosaico di pezzettini mancanti di connessione, di buongusto e d'espressione, senza seguito e senz'esito delle loro promesse. Le cause principali di tali misfatti erano diverse specie di Reumatismi che cadono bene spesso sulle Composizioni di coloro che imperitamente compongono, anzi rubano tutto quel che scrivono".

42 Por ejemplo, Cardiel afirma: "No hay maestro alguno indio que sea compositor, aunque sea muy músico; porque el indio no es para inventar sino para imitar". En este sentido, sin menoscabo de la capacidad creativa de lo chiquitanos, es posible suponer que los indios creaban nuevas obras imitando modelos musicales, lo cual también ocurría en cierta manera con los aprendices de músico en Europa. Esta práctica de imitar modelos incluso es común en otros ámbitos de la vida misional como en la pintura y la fabricación de esculturas. Ver Cardiel, José, S.J.: *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)* en Guillermo, Furlong: *José Cardiel y su Carta-Relación (1747)* (Escritores Coloniales Rioplatenses, 2) (Buenos Aires: Librería del Plata, 1953), pp. 164. Ver también L. Waisman: "Schmid, Zipoli, y el 'Indígena anónimo'".

43 Por ejemplo, el comienzo de la *Gavotta* de la suite en re menor de Zipoli, no copiada en los cuadernos de Chiquitos es muy similar al comienzo del Bourré citado en el ejemplo 2 (aunque sin el levare del 5º grado). Este Bourré forma parte de una partida de la que también existe una versión para conjunto instrumental (PA 16) y desde dónde probablemente se realizó la versión de tecla. Otros movimientos de esta partida utilizan el mismo Esquema 1-3 en su comienzo.

44 Ver Bernardo Illari: "Villancicos, guaraníes y chiquitos: hispanidad, control y resistencia" en Carlos Page (ed.), *Educación y Evangelización: La experiencia de un mundo mejor. X Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas* (Córdoba: Universidad Católica de Córdoba y Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, 2005), p. 447-460.

A Investigação sobre Instrumentos Musicais em documentos Alfandegários: uma pauta da alfândega do Rio de Janeiro Colonial

Mayra Pereyra - UNIRIO

A necessidade de se obter mais informações sobre a presença de instrumentos musicais no Rio de Janeiro até o início do século XIX faz com que, cada vez mais, pesquisadores busquem fontes alternativas para a investigação do tema. Isto se dá pelo fato de que a cidade, que se tornara capital do Brasil colônia em 1763, não publicava livros impressos, periódicos, ou registros regulares que relatasse o cotidiano da sociedade carioca. Somente no ano de 1808, com a instalação da corte de D. João e com a consequente inauguração da Impressão Régia, é que se descortinou parte da história musical brasileira.

Neste sentido, documentos alfandegários, isto é, aqueles emitidos pela aduana, mostram-se valiosos como fontes históricas para a investigação sobre instrumentos musicais, já que indicam a movimentação de entrada e saída de mercadorias do porto da cidade, controlada e regulamentada pela metrópole portuguesa na época.

O porto carioca já possuía uma movimentação expressiva de importação e exportação de inúmeros gêneros de mercadorias desde o século XVII, graças a sua situação geográfica privilegiada, propícia para a efetivação dos mais variados intercâmbios com o império ultramarino português, a metrópole e as outras regiões da colônia. Mas seu papel significativo no âmbito da América portuguesa foi ainda potencializado na virada daquele século pela extração aurífera em Minas Gerais¹. Dentre os produtos registrados pela Aduana do Rio de Janeiro, seja para entrada na praça carioca, seja para redistribuição interna ou externa, os instrumentos musicais figuravam com muita frequência nas documentações alfandegárias.

As inúmeras informações contidas especificamente nestas fontes comerciais são também de grande importância para a investigação sobre instrumentos musicais. Guy F. Oldham, ao analisar uma lista de mercadorias exportadas e importadas em Londres, em 1660, levanta vários pontos de interesse referentes aos itens musicais surgidos a partir desta relação, que são tomados como parâmetros para este trabalho. Segundo o autor, podem-se extrair destes documentos comerciais²:

- os valores absolutos e relativos dos preços dos instrumentos na época;
- os registros dos instrumentos que figuraram frequentemente no comércio interna-

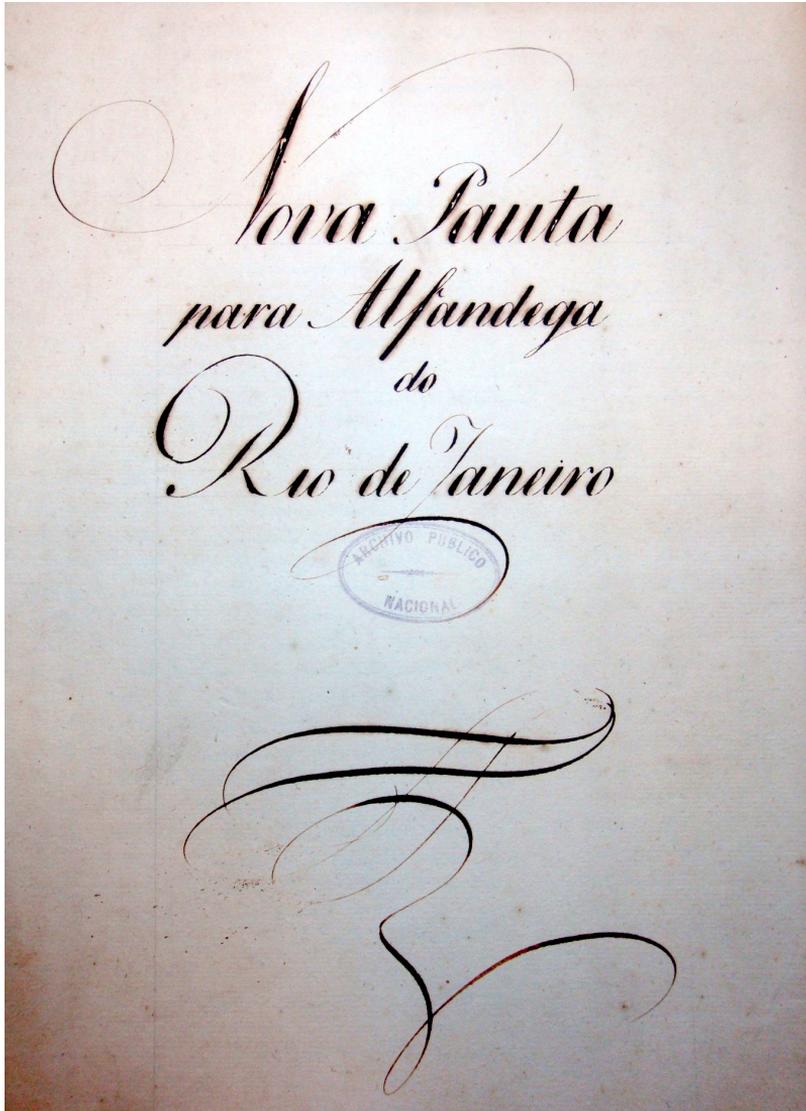


Figura 1. Frontispício da Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro

cional, e por isso mereceram inclusão em uma lista prática;

- os nomes pelos quais os instrumentos seriam conhecidos pelo funcionário da alfândega da época e, conseqüentemente, a terminologia empregada naquela região, naquele período;
- alguma ideia de oferta e demanda, quando comparada à diversidade de instrumentos importados e exportados.

Levando-se em consideração a importância da investigação nestes registros, muitos ainda perdidos em arquivos do Brasil e de Portugal, é que se propõe fazer um estudo analítico da *Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro*, um inventário da aduana da cidade carioca provavelmente emitido em fins do século XVIII³.

Esta fonte manuscrita localizada no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro e depositada no fundo Vice-Reinado – Alfândega do RJ, dentro do período de 1714-1807⁴, contém normas precisas para avaliar os gêneros sob o ponto de vista fiscal, isto é, in-

forma os valores de referência dos produtos no momento da entrada ou saída da aduana, especificando ainda as taxas para a cobrança dos dízimos. Além de informações sobre a avaliação dos itens musicais, são extraídas desta fonte documental algumas características e aspectos curiosos a respeito dos instrumentos musicais usualmente importados.

A *Nova Pauta* é considerada um dos mais significativos registros alfandegários localizados até o presente momento, pois além de ser um dos mais completos em termos de avaliação dos artigos, contém a mais extensa listagem de itens musicais. Como se observa na tabela reproduzida abaixo, somam-se um total de 34 produtos musicais.

Lista dos itens musicais encontrados na *Nova Pauta* para Alfândega do Rio de Janeiro.

Produtos	Unidade de avaliação	Avaliação da pauta	Dízimo	Preço comum	Dízimo
Instrumentos					
Adufes	unidade	\$160	\$016	\$240	\$024
Assobios de pau	dúzia	\$050	\$005	\$240	\$024
Berimbaus	grosa	\$600	\$060	2\$100	\$210
Charmelas ou Clarins	unidade	2\$000	\$200	2\$800	\$280
Cítaras	unidade	2\$000	\$200	2\$560	\$256
Cravos de tocar grandes	unidade	19\$200	1\$920	56\$800	5\$680
Cravos de tocar pequenos	unidade	12\$000	1\$200	20\$400	2\$840
Cravos de tocar chamados Pianos Fortes	unidade	6\$000	\$600	11\$200	1\$120
Cravos de tocar chamados Pianos Fortes	-	\$	\$	56\$800	5\$680
Flautas de mais canudos	unidade	2\$000	\$200	2\$620	\$262
Flautas de menos canudos	unidade	1\$000	\$100	1\$500	\$150
Flautas pequenas	unidade	\$500	\$050	\$600	\$060
Gaitas de roda	unidade	4\$000	\$400	4\$000	\$400
Gaitas para rapazes	dúzia	\$200	\$020	\$240	\$024
Harpas	unidade	8\$000	\$800	12\$800	1\$280
Machetes de tocar	unidade	\$050	\$005	\$100	\$010
Órgãos de 4 até 5 palmos lisos	unidade	40\$000	4\$000	80\$000	8\$000
Órgãos conforme forem	-	\$	\$	\$	\$
Órgãos ou Realejos de minuets	unidade	6\$400	\$640	12\$800	1\$280
Pandeiros	dúzia	1\$300	\$130	1\$600	\$160
Rabecas Ordinárias	unidade	\$800	\$080	1\$750	\$175
Rabecas melhores	unidade	1\$600	\$160	4\$200	\$420
Rabecões	unidade	4\$800	\$480	8\$400	\$840
Rabecões conforme forem	-	\$	\$	\$	\$
Trombetas e Trompas de latão	unidade	2\$500	\$250	3\$200	\$320
Violas marchetadas	unidade	\$800	\$080	1\$050	\$105
Violas comuns	unidade	\$500	\$050	\$800	\$080
Violas pequenas	unidade	\$150	\$015	\$400	\$040
Acessórios					
Bordões de prata para viola	dúzia	\$240	\$024	\$320	\$032
Cordas de violas	maço	\$500	\$050	\$800	\$080
Cordas de rabeca	maço	\$250	\$025	\$600	\$060
Cordas de cítara	dúzia	\$120	\$012	\$160	\$016
Foles de mão pequenos	unidade	\$400	\$040	\$500	\$050
Martelinhos de afinar cravo	unidade	\$	\$	\$200	\$020

Fonte: *Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro*, Arquivo Nacional, RJ. Elaboração própria.

Inicialmente, nota-se que a quantidade comercializada de instrumentos musicais é maior que a de acessórios. São 19 tipos de instrumentos – *adufes, assobios, berimbaus, charamelas ou clarins, cítaras, cravos* diversos, *espinetas, piano fortes, flautas* diversas, *gaitas* diversas, *harpas, machetes, órgãos* diversos, *pandeiros, rabecas* diversas, *rabecões, trombetas, trompas* e *violas* diversas – e apenas e 3 tipos de acessórios – cordas ou bordões, foles de mão e martelinhos de afinar cravo.

Constata-se que não há indicação sobre a origem exata dos itens. Sabe-se que através do monopólio comercial exercido por Portugal sobre o Brasil, muitos gêneros eram reexportados pela metrópole, não sendo possível concluir que a procedência de todos os itens musicais constantes da *Nova Pauta* seja portuguesa. Muitos poderiam vir de regiões europeias com boas relações comerciais com Portugal, como é o caso da Alemanha, França, Países Baixos, Inglaterra, Espanha e Itália.

No entanto, é possível deduzir uma plausível procedência dos *berimbaus* exportados por Portugal. Por serem originários da Ásia⁵, onde havia colônias de Portugal naquela época, é muito provável que estes instrumentos fossem adquiridos pela metrópole portuguesa e reexportados tanto para suas outras colônias quanto para outros países europeus, exercendo a típica prática do monopólio do comércio colonial.

Além disso, é curioso verificar a presença destes instrumentos numa pauta alfandegária. Sabe-se que os *berimbaus* constantes nesta lista são idiofones beliscados, e no contexto da época seu uso era muito mal visto pela sociedade, visto que, de acordo com dicionários portugueses dos séculos XVIII e XIX, eram instrumentos vulgares, somente utilizados pelos negros⁶.

É também interessante observar as unidades de avaliação utilizadas neste documento, pois indicam a maneira como os instrumentos eram comercializados na época. A maioria dos instrumentos é vendida a unidade, mas *assobios, gaitas para rapazes* e *pandeiros* são avaliados a dúzia, e os *berimbaus*, a grossa, que equivale a doze dúzias⁷, ou seja, indica uma grande demanda pelo instrumento.

Ainda, alguns agrupamentos para avaliação podem evidenciar o uso de uma nomenclatura problemática, e este é o maior ponto de interesse deste documento. Ressaltam-se os casos em que é observado o uso de uma nomenclatura ambígua ou inusitada como é o caso das *charamelas e clarins*, das *trombetas e trompas de latão*, dos *cravos, espinetas e pianofortes*, das *flautas*, das *gaitas* e dos *órgãos*.

Enquanto instrumento musical, a *charamela* é um aerofone distinto do *clarim*, pois se caracteriza por madeira e palheta dupla. No entanto, nos séculos XVII, XVIII e XIX, este termo também era utilizado para denominar instrumentos de sopro de metal como os *clarins*⁸, além de também designar um específico conjunto de instrumentos de sopro e percussão, como a intitulada “Charamela Real”, do século XVIII, que era obrigatória nos cortejos do rei de Portugal ou do seu representante. No caso da *Nova Pauta*, acredita-se que ambos os termos indiquem o mesmo instrumento, ou seja, o *clarim*.

Já as *trombetas e trompas de latão*, compreende-se claramente que são instrumentos diferentes agrupados possivelmente por uma razão de praticidade na organi-

zação do documento. São dois instrumentos de sopro de metal que possuem a mesma avaliação. No entanto, o questionamento volta-se para o termo *trombeta*. Estudos recentes esclarecem que, no final do séc. XVIII e início do XIX, *trombeta* e *clarim* eram instrumentos similares, o que hoje se conhece como o *trompette natural*⁹, porém são apresentados valores distintos entre os *clarins* e as *trombetas* citadas pela fonte.

A questão da imprecisão terminológica estende-se ainda em relação aos *cravos*. As expressões *cravos de tocar grandes* e *cravos de tocar pequenos* “podiam estar associadas tanto à extensão do teclado do instrumento – com mais ou menos notas – quanto ao tamanho de sua caixa – com um formato maior ou menor –, de acordo com as características construtivas herdadas diretamente daquelas ditadas por Portugal”¹⁰. Contudo, instaura-se certa ambiguidade de nomenclatura no que diz respeito aos *cravos de tocar mais pequenos ou espinetas*, já que comprovadamente os *cravos pequenos* “eram frequentemente confundidos com as *espinetas*”¹¹.

Destaca-se também a associação do termo *cravo de tocar* com *pianoforte*. Todavia, acredita-se que neste caso a terminologia do *cravo* não se confundiu com a do *pianoforte*; a expressão *cravo de tocar* quando associada ao *pianoforte* certamente refere-se ao termo *cravo de martelos*, extremamente popular em Portugal para designar o *pianoforte*, e que indica uma contraposição ao termo *cravo de penas*.

Chamam ainda a atenção as expressões bastante curiosas empregadas nas *flautas* e nas *gaitas* por não serem usuais na época e nem na língua portuguesa, e por suscitarem múltiplas interpretações que remetem tanto à organologia quanto à utilização dos instrumentos.

Verificam-se três especificações de flautas: *flautas de mais canudos*, *flautas de menos canudos* e *flautas pequenas*. A avaliação condiz exatamente com a curiosa nomenclatura para cada tipo de flauta: as *de mais canudos* valem para a alfândega 2\$000 cada, as *de menos canudos*, 1\$000 e as *pequenas*, \$500 cada. Estranha-se a utilização do termo *canudo* que, a princípio, poderiam ser os tubos que compõem, por exemplo, a *flauta de pã* e são fixados lado a lado. Como a quantidade destes tubos pode variar, é razoável associar as expressões *flautas de mais canudos* ou *flautas de menos canudos* a este tipo de *flauta*.

Outra possibilidade seria relacionar esta terminologia às *flautas doce* e *flautas transversais*. A palavra *canudo* pode indicar, por sua vez, uma seção da *flauta*, ou seja, cada parte que a compõe. Visto que as *flautas doces* podem variar de uma a três seções e as transversais de três a quatro seções, e, em ambas, a maneira mais usual de transporte é com todas as partes desmontadas, conclui-se que as *flautas de mais canudos* seriam os *traversos* e as *flautas de menos canudos* as *flautas doces*. As *flautas pequenas* poderiam ser *flautins* ou até mesmo *flageolets*, instrumentos da família da *flauta doce*, porém de dimensões bem reduzidas e com menos furos¹².

É possível ainda relacionar o termo *canudo* aos *corps de rechange* dos *traversos* e *flautas doce*, partes alternativas destes instrumentos que permitem a utilização de dife-

rentes centros de afinação como a = 392 ou a = 415. Até o final do séc. XVIII, na Europa, encontravam-se, por exemplo, *traversos* com 1 até 7 *corps de rechange*. Acredita-se que esta interpretação seja, logo, a mais coerente para o período em estudo.

Em relação às *gaitas*, verifica-se que o próprio termo *gaita* possui dois significados. Segundo Bluteau¹³, a *gaita* é considerada *flauta*; já Silva¹⁴ refere-se ao termo como dois tipos de instrumentos: a *gaita* seria um “assobio, com buracos, pequeno”, sendo algumas, “em que o vento se lhe comunica de um fole, chamadas por isso *gaitas de fole*, usadas entre gente rústica”. Apesar de muito popular em Portugal, aparentemente as *gaitas de foles* não foram muito utilizadas no Brasil; em contrapartida, aquelas consideradas instrumentos de bisel fizeram-se muito presentes no país¹⁵.

A específica terminologia *de roda e para rapazes* indica que se trata de instrumentos bem distintos. As *gaitas de roda* são avaliadas em unidade e custam 4\$000, enquanto as *gaitas para rapazes* são avaliadas a dúzia a \$200, saindo cada uma a aproximadamente \$016. Logo, pela tamanha diferenciação no preço, nota-se que a *gaita para rapazes* pode ser um instrumento menor ou mais rudimentar que a *gaita de roda*.

Sendo assim, acredita-se que a *gaita de roda* seja a *viela de roda* (*vihuela de roda* em castelhano ou *sanfona*, termo utilizado em Portugal), por se tratar de um instrumento muito elaborado e ter sido muito utilizado em toda a Europa, sobretudo na Central¹⁶.

A *gaita para rapazes*, por sua vez, pode ser interpretada como a simples *gaita*, instrumento de bisel já mencionado acima. Por possuir um preço muito baixo na *Nova Pauta*, deve realmente indicar um instrumento simples, visto que era barato e vendido à dúzia.

Finalmente, através da terminologia nota-se a distinção entre dois tipos de órgãos. Os chamados *órgãos de 4 até 5 palmos lisos* seriam os maiores, medindo de 4 a 5 palmos provavelmente de fachada, enquanto os *órgãos ou realejos de minuetos* seriam menores. O próprio valor dos instrumentos indica a diferença: enquanto os órgãos grandes, instrumentos mais caros de toda a *Nova Pauta*, são avaliados pela alfândega em 40\$000, os realejos são taxados a 6\$400.

As definições dos termos órgão e realejo em dicionários portugueses do século XVIII e XIX confirmam a provável diferença de tamanho entre estes instrumentos. Segundo Bluteau, o órgão é “um instrumento músico de cantoria, composto de muitos registos, ou canos de diferentes grandeza, de estanho, chumbo, ou pau, os quais animados com o vento dos foles, distribuído com artificioso método, formam harmônicas modulações, soando hora flautado, e hora cheio”¹⁷. Para Silva, o realejo é um “órgão músico manual, e pequeno”¹⁸. Já de acordo com Vieira, o termo português realejo indicava “um pequeno órgão portátil, só com um registro, cujos tubos estavam colocados horizontalmente para tornarem o instrumento mais fácil de se transportar”¹⁹.

Assim, a partir da análise da lista de produtos musicais contida na *Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro*, que muito bem exemplifica a diversificada presença

de instrumentos musicais na cidade, pode-se contribuir para a compreensão do significado dos instrumentos musicais comercializados no Rio de Janeiro dentro do contexto histórico-musical do Brasil no período colonial, sobretudo no que diz respeito à terminologia. Ressalta-se que este trabalho faz parte da pesquisa de doutorado da autora, ainda em desenvolvimento, cujo tema traça uma perspectiva histórica dos instrumentos musicais no Rio de Janeiro a partir de fontes documentais, até o ano de 1831.

Notas

- 1 Fábio Pesavento: “Um pouco antes da Corte: a economia do Rio de Janeiro na segunda metade do Setecentos”, Tese de Doutorado, Niterói, 2009, p. 15.
- 2 Guy F. Oldham: “Import and Export Duties on Musical Instruments in 1660”. *The Galpin Society Journal*, 9, (june 1956), pp. 97-98.
- 3 O manuscrito da Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro não apresenta datação, porém acredita-se que seja do final do século XVIII por apresentar uma caligrafia muito semelhante a de outros documentos datados deste período e por se encontrar em um fundo datado do período de 1714-1807, sendo a maioria de seus documentos pertencentes ao século XVIII. Todavia, encontra-se em andamento o exame da marca d’água do papel utilizado nesta fonte para a identificação da data da elaboração ou cópia do documento.
- 4 *Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro*. Arquivo Nacional. Fundo/Coleção: Vice-Reinado – Alfândega do RJ, Código do Fundo: D9, Seção de Guarda: CODES, Caixa: 495, Pacote: 02, Data: 1714-1807.
- 5 Luís L. Henrique: *Instrumentos Musicais* (6a Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008), p. 52.
- 6 Raphael Bluteau: *Vocabulario Portuguez, e Latino* (Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728), p. 125 e Antonio de Moraes Silva: *Diccionario da Lingua Portuguesa* (Lisboa: Typographia Lacerda, 1831), p. 277.
- 7 Silva: *Diccionario*, p. 102.
- 8 Marcos Holler: *Os jesuitas e a música no Brasil colonial* (Campinas: Editora Unicamp, 2010), p. 9 e Marcos Holler: “Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)”, Tese de Doutorado, Campinas, 2006, p. 62.
- 9 Fernando Binder e Paulo Castagna: “Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para história dos instrumentos de sopro no Brasil”, *Anais do XV Congresso da ANPPOM* 18 a 22 de julho de 2005 (Rio de Janeiro, 2005), pp. 1123-1130, p. 1126.
- 10 Mayra Cristina Pereira: “Do Cravo ao Pianoforte no Rio de Janeiro – Um estudo documental e organológico”, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, 2005, p. 112-113.
- 11 Pereira: *Do Cravo ao Pianoforte*, p. 102.
- 12 Beryl Canion de Pascual e William Waterhouse: “Flageolet”. em L. Macy (ed.), *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em 20 de abril de 2009.
- 13 Bluteau: *Vocabulario Portuguez*, p. 8.
- 14 Silva: *Diccionario*, p. 74.

15 Holler: *Uma história*, p. 92-98.

16 Henrique: *Instrumentos Musicais*, p. 137.

17 Bluteau: *Vocabulario Portuguez*, p. 115.

18 Silva: *Diccionario*, p. 557.

19 Ernesto Vieira: *Diccionario Musical* (Lisboa: Lallemand, 1899), p. 439.

Entre el hallazgo y la formación de un estilo. Procesos creativos en los cuartetos de cuer- das de los becarios del Centro Latinoameri- cano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)

Hernán Gabriel Vázquez Instituto Nacional de Musicología Universidad
de Buenos Aires. Universidad Nacional de Rosario

Introducción

Las obras creadas por los compositores que participaron como becarios en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella constituyen parte de la creación musical de una década que suele identificarse como una de las etapas más ricas en la producción artística latinoamericana. Estas composiciones, llamadas por la prensa de la época “música de avanzada”, surgieron en un ámbito extraordinario dentro del contexto social latinoamericano: en el CLAEM y en la ciudad de Buenos Aires durante los sesenta. Por un lado, el CLAEM ofrecía las condiciones necesarias para que los becarios se dedicaran tiempo completo a la investigación en la composición: un monto de dinero, gran cantidad de material impreso –partituras, libros y revistas especializadas–, un Laboratorio de música electrónica y una importante colección de grabaciones musicales junto a los equipos necesarios para su reproducción. Por otra parte, entre fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta, los habitantes de la ciudad de Buenos Aires tenían acceso a una amplísima, variada y actualizada actividad musical. Dicha actividad estaba presente tanto en las salas de concierto como en las transmisiones radiales. Asimismo, los interesados podían obtener grabaciones y partituras por encargo desde el exterior. Las dos situaciones descriptas, el sustento institucional del CLAEM y la vida musical de Buenos Aires, eran algo poco corriente en otros países latinoamericanos. Desde ese particular contexto musical, los becarios que transitaron el CLAEM se aproximaron o profundizaron el conocimiento de nuevos repertorios y, desde allí, produjeron sus obras.

El escaso contacto con una producción musical que abarcó casi una década conlleva al desconocimiento de los procedimientos, recursos y tendencias estéticas que se trabajaron experimentalmente en esos años y que marcaron a una generación de compositores. En gran medida, las obras creadas en el CLAEM fueron solo ejecutadas pú-

blicamente en oportunidad de su estreno y rara vez registradas en algún tipo de soporte que tuviera circulación pública. Si bien el análisis inmanente es un aspecto importante, los elementos contextuales del proceso creativo posibilitan una aproximación a las condiciones de recepción compositiva desde las cuales surgieron las obras. En esta oportunidad, se presenta el estudio de cuatro de los seis cuartetos de cuerda creados por becarios del CLAEM entre los años 1964 y 1968: la Suite para cuarteto de cuerdas (1964) del ecuatoriano Mesías Maiguashca, el Cuarteto de cuerdas N° 2 (1964) del argentino Jorge Arandia Navarro, el Cuarteto de cuerdas op. 37 (1965) de Jorge Sarmientos y el Cuarteto de cuerdas N° 2 “Frater ignotus” (1967) de Joaquín Orellana, ambos de origen guatemalteco. La homogeneidad instrumental de esta agrupación tradicional permitió establecer algunas constantes constructivas e identificar las elecciones que realizaron sus creadores.

Elementos didácticos del CLAEM e intereses pedagógicos de Ginastera

En la actividad pedagógica encarada por el CLAEM, se presentaron actividades y acontecimientos que marcan el funcionamiento del Centro, los intereses de Ginastera y la posible recepción compositiva producida en los becarios. Desde 1963, los seminarios anuales de composición estuvieron a cargo de Ginastera. En estos seminarios, Ginastera acostumbraba encargar la realización de trabajos prácticos sobre distintas formas y los autores estudiados solían ser Arnold Schoenberg, Anton Webern y Béla Bartók, además de Alban Berg, Igor Stravinski, Luigi Dallapiccola y Aaron Copland. Es posible que las obras de Ginastera creadas en esos años hayan ejercido un fuerte impacto en los becarios, principalmente el segundo Cuarteto de cuerdas op. 26 (1958), la Cantata para América mágica op. 27 (1960), la Cantata Bomarzo op. 32 (1964), el Concerto per corde op. 33 (1965) y las óperas Don Rodrigo op. 31 (1964) y Bomarzo (1967). Como se sabe, en estas obras Ginastera aplicó procedimientos seriales junto a microtonalismo y algunos recursos aleatorios. A pesar que Ginastera cumplía el papel de “jefe de cátedra” del Seminario de composición, según el testimonio de diversos becarios, Gerardo Gandini solía tener un rol protagónico en las clases –tanto en la ejecución de ejemplos musicales al piano como en la presentación de análisis de las obras más recientes.

Al parecer, Ginastera estaba interesado en la presencia de Witold Lutosławski pues este último fue invitado a participar como docente invitado durante 1964. Aunque la visita se postergó y programó para agosto de 1966, a último momento Lutosławski suspendió su viaje por sugerencia del Ministerio de Asuntos Extranjeros polaco, debido al golpe de estado encabezado por Juan Carlos Onganía. Durante esos años, en Buenos Aires, el gobierno de Polonia mantenía una fuerte difusión de su producción cultural. Uno de los medios de acceso a la creación musical polaca fue la radio. Según lo informado por los compositores Mariano Etkin y Luis Arias, la música de los compositores polacos era bien conocida en el ámbito de Buenos Aires, especialmente Witold Lutosławski, Henryk Gorecki y Krzysztof Penderecki. Además de la transmisión radial de Festivales, principalmente el “Otoño de Varsovia”, la embajada polaca regalaba discos y partituras a los interesados. Precisamente, el CLAEM recibió una impor-

tante donación de partituras y discos por parte del gobierno polaco el 19 de junio de 1964. Los responsables de entregar el material fueron el encargado de negocios de Polonia, Waldemar Rommel, y el pianista Witold Małcużyński.

Por su parte, entre octubre y noviembre de 1965, la Fundación Rockefeller envió una importante colección de discos y partituras que fueron previamente seleccionados por el CLAEM. El envío contenía música de autores europeos y norteamericanos: desde música medieval hasta obras de John Cage, Morton Feldman y parte de la producción electrónica de Karlheinz Stockhausen. Este material, junto a la donación polaca, nos indica la gran cantidad de información que disponían los becarios a partir de mediados de 1964 y fines de 1965, principalmente en discos.

Acontecimientos musicales y entorno sonoro de Buenos Aires

En la ciudad de Buenos Aires, con mayor o menor aceptación por parte del público y la crítica, las últimas producciones musicales internacionales y locales se presentaban ante el público. Por ejemplo, en abril de 1962, la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires ejecutó el estreno argentino de *Gruppen* (1957), de Karlheinz Stockhausen, *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), de Igor Stravinski e *Incontri* (1955), de Luigi Nono. En agosto de 1964, Bruno Maderna dirigió en cuatro conciertos a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, en el Teatro Colón, donde presentó estrenos de obras propias, de Luigi Nono, Earle Brown y Mario Davidovsky. En abril de 1965, el director ruso-polaco Witold Rowicki ofreció una serie de conciertos con la Orquesta Estable del Teatro Colón. Entre otras obras, realizó la primera audición de *Música fúnebre* de Witold Lutosławski, el *Stabat Mater* de Karol Szymanowski y el *Treno para las víctimas de Hiroshima* de Krzysztof Penderecki. En lo que respecta al grupo de becarios del CLAEM, la audición de algunas obras presentadas en la primera parte de la década de 1960 produjo un fuerte impacto, principalmente sobre aquellos que provenían de otros países latinoamericanos. Algunos de estos becarios ni siquiera conocían la producción de la Segunda Escuela de Viena. Además, entre otras primeras audiciones que presentó el CLAEM, durante 1966 se estrenó el *Cuarteto de Cuerdas* (1960) de Penderecki. Se considera importante destacar que las partes que utilizaron los instrumentistas para ejecutar el cuarteto de Penderecki son una ampliación fotográfica de la partitura original propiedad de Alberto Ginastera. Aunque por el momento no se ha podido establecer desde cuándo Ginastera poseía la partitura impresa, es posible suponer que la obra circuló con anterioridad a 1966 por el CLAEM.

Elementos característicos de las obras

A continuación, se expone una síntesis de los elementos que caracterizan a cada uno de los cuartetos de cuerdas estudiados. Como todo análisis de una obra musical, la selección de rasgos puede llegar a resultar arbitraria y ocultar otros elementos que, tal vez, sean mucho más relevantes que los seleccionados.

Mesías Manguashca (1938) compuso su *Suite para cuarteto de cuerdas* en 1964 y fue estrenada ese año por el Cuarteto Acedo. En líneas generales, este cuarteto presenta

un planteo principalmente espacial en cuanto a la presentación de sonidos y su resultante en la organización de la textura. El autor trabajó sobre el registro de alturas como un espacio acústico donde los sonidos se mueven desde un punto hacia otro. Es decir, se presenta un sonido determinado y a partir del mismo se incorporan otros que expanden el registro en uno u otro sentido. Con respecto a la organización de alturas, la obra presenta en forma no serial el total cromático. En un único momento se expone una serie completa de doce sonidos, distribuidos en hexacordios simétricos. La presentación de las alturas determina la generación de clusters, usualmente abiertos. En otras secciones se produce un contrapunto de planos a partir del enriquecimiento espectral de algunos sonidos tenidos o una configuración del tipo “figura-fondo”. En concordancia con el planteo espacial de la presentación de alturas, el autor propone a los intérpretes distintas opciones a seguir para la presentación de los sonidos, mediante una notación derivada de la plástica y algunas secciones de orden aleatorio.

El *Cuarteto de cuerdas* N° 2 de Jorge Arandia Navarro (1929) fue estrenado en septiembre de 1965 por el Cuarteto Acedo. En lo que podemos llamar la superficie musical, la obra aparenta basarse en la búsqueda de efectos sonoros: distintos golpes de arco, ejecución de las cuerdas más allá del puente y golpes sobre la caja. En efecto, el resultado produce bloques de sonidos fijos, clusters más o menos móviles que se diferencian por el modo de producción del sonido. Sin embargo, la presentación de cada uno de los sonidos con afinación definida depende de un estricto orden serial. La serie de sonidos utilizada está organizada en hexacordios combinatorios. En una sección central, con función elaborativa, las alturas se alejan de la serie original y se presentan en hexacordios independientes. Asimismo, antes de la sección conclusiva (construida sobre acordes por terceras pero sin definición tonal) en el violonchelo se encuentra un fragmento del “acorde simbólico” de la guitarra.

El *Cuarteto de cuerdas* op. 37 de Sarmientos (1931-2012) presenta lazos con una tradición clásico-romántica. La obra es serial y consta de tres movimientos. El primer número tiene una organización de forma sonata de primer movimiento, el segundo –denominado “grupos”– es una presentación de distintas series tratadas de modo diferente: cánones, permutaciones, monodias y procedimientos aleatorios que generan clusters móviles o nubes. El último movimiento, “Final-tocatta”, posee una organización de la forma y textura fuertemente neoclásicas con reminiscencias a Stravinski, Bartók o Ginastera. Las dos series dodecafónicas principales poseen la misma información interválica que dos series utilizadas por Ginastera en el tercer movimiento de su *Cuarteto de Cuerdas* N° 2. Si bien en la obra de Sarmientos las series son tratadas como temas, el tercer movimiento se caracteriza por la reiteración de grupos rítmico-melódico que polarizan algunos sonidos y otorgan a la serie un carácter modal.

Joaquín Orellana (1937) denominó a su segundo *Cuarteto de cuerdas* “Frater ignotus” –hermano desconocido– para reflejar el intento de relacionar un sistema de organización de alturas conocido –el modal– con uno desconocido: el serialismo dodecafónico. Estrenada en noviembre de 1967, la obra está organizada como una presentación del material más cinco variaciones, y construida sobre una selección libre del

total cromático que emula un perfil melódico modal. Hay una utilización simbólico-medieval del intervalo de cuarta que contrasta con texturas más densas (imitativas o no) construidas sobre hexacordios que no completan una serie dodecafónica. Sin embargo, los grupos de seis sonidos se presentan en pares y son transpuestos e invertidos. Algunas de estas secciones cuasi-dodecafónicas presentan características de cluster o nubes.

Conclusiones provisionales

Del análisis de los cuartetos y del estudio de las condiciones de producción, se ha podido arribar a una serie de características comunes presentes en las obras:

1. **Experimentación serial.** En lo que respecta al tratamiento de alturas, las obras presentan una utilización poco escolástica del total cromático. Si bien algunas son seriales, la serie es tratada con mucha libertad o desdibujada por los procedimientos aplicados. Por el contrario, aquellas que no son seriales emulan serlo y su organización responde a otros planteos (principalmente espectrales y de planificación de la textura).
2. **Discurso a-teleológico.** En general, la organización formal del discurso no pretende ser direccional. Es decir, la evolución de los eventos se presenta por fuera de una relación de causa-efecto. Una excepción es el cuarteto de Sarmientos, que en sus movimientos extremos posee una organización más tradicional: forma sonata y A-B-A. A su vez, la distribución macro-formal de las distintas secciones de los cuartetos suele presentar una fuerte simetría: Manguashca distribuye los cinco números de su Cuarteto en 1-2-3-2-1, a partir del nombre y características de cada movimiento; mientras que Arandia Navarro mantiene una distribución muy regular de compases en las tres grandes secciones de su obra.
3. **Trabajo sobre el material sonoro.** Se evidencia una búsqueda del desarrollo espectral y modificación del sonido por técnicas extendidas. Este punto sobresale en el Cuarteto de Manguashca. Al comparar el manuscrito de 1964 con la edición revisada de 1977, resulta claro que existió un interés inicial en trabajar más en el material sonoro que sobre el ordenamiento de los sonidos. En la revisión, el autor eliminó algunos *glissandi*, modificó entradas y muy pocas alturas que favorecen una coloración de unísonos más efectiva.
4. **Recepción compositiva.** En cuanto a la recepción de compositor a compositor, a partir del trabajo “matérico” del sonido, es posible deducir un interés en experimentar procedimientos utilizados por los representantes de la llamada “escuela polaca” de composición: la disposición en bloques móviles del total cromático, la acumulación de bandas de sonido y procedimientos aleatorios. Como se he indicado, con relación a las proporciones formales, la organización rítmica y el particular tratamiento serial de las alturas, es posible hablar de un acercamiento hacia algunas obras de Stravinsky, Bartók y Ginastera.

Notas

1 Entre 1963 y 1970, en el CLAEM se estrenó un total de ciento treinta obras de los becarios.

Además, durante su estadía en el Centro, los becarios crearon otras obras que no se llegaron a estrenar.

- 2 Al mencionar el ‘trabajo experimental’, me refiero al estudio y creación a partir de técnicas y procedimientos que los compositores ponían en práctica en el momento de elaborar sus obras. No es mi intención vincular las creaciones del CLAEM con la corriente experimental norteamericana.
- 3 Con respecto al proceso de recepción compositiva (compositor-compositor) puede consultarse Martin Zenck: “Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption”, *Die Musikforschung* 33/3, (1980), pp. 253-279, (trad. al it. de Gianmaria Borio “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale”, en Gianmaria Borio, Michela Garda (eds.): *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* (Torino: EDT, 1989, pp. 96-116).
- 4 Manguashca revisó la obra y la publicó bajo el título *Cuarteto de cuerdas* (München: Edition Modern, 1977).
- 5 Los otros dos cuartetos de cuerdas creados en el CLAEM son el *Cuarteto* (1967) del peruano Oscar Cubillas y la *Invenzioni* (1968) del argentino Mario Perusso. Debido a cuestiones de índole metodológica, estas obras se han excluido de esta presentación pues no se ha podido tomar contacto con las partituras.
- 6 El nombre de los Seminarios anuales fue “Estructuras contemporáneas” y “Técnicas experimentales de composición”, respectivamente para el primer y segundo año.
- 7 Además, los becarios entrevistados destacaron a ciertos compositores invitados que fueron un fuerte estímulo, estética o técnicamente hablando: Olivier Messiaen, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Iannis Xenakis y Luigi Nono.
- 8 Desde fines de 1963, la folletería del CLAEM anunciaba que Witold Lutosławski dictaría un curso sobre “Nuevas bases de la teoría musical”.
- 9 Carta de Witold Lutosławski a Alberto Ginastera, 23/07/1966 (Archivos Di Tella).
- 10 Entrevistas a Mariano Etkin (09/03/2012 y 30/05/2012) y Luis Arias (17/03/2012).
- 11 Luego del cierre del centro, la biblioteca musical del CLAEM terminó por constituir la actual Biblioteca Musical del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Debido a problemas con el almacenamiento del material en dependencias municipales, la colección discográfica del CLAEM se ha perdido o destruido y no es posible saber qué grabaciones fueron entregadas por el gobierno polaco. En cuanto a las partituras, aún se conserva una importante cantidad de música de autores polacos para distintas agrupaciones. Si bien hasta el momento no se ha localizado un listado de la donación en los archivos, algunas partituras contienen la indicación “donación polaca” en lápiz, posiblemente colocada por manos del personal que ingresó el material inmediatamente después de recibir la donación.
- 12 Desde principios de la década del veinte, con la Orquesta de la APO y, luego, con los concierto de entidades como el Grupo Renovación, la Agrupación Nueva Música y la Asociación de Conciertos de Cámara, en Buenos Aires se producían estrenos de importantes obras del repertorio internacional y nacional: desde el neoclasicismo, nueva objetividad y las primeras obras seriales hasta algunas obras de Pierre Boulez. Sobre la actividad musical entre las décadas de 1920 hasta 1950 pueden consultarse Omar Corrado: *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2012), César Dillon: *Asociación*

Wagneriana de Buenos Aires (Buenos Aires: Dunken, 2007), Enzo Valenti Ferro: *100 años de Música en Buenos Aires* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1992), César Dillón: *Asociación de Conciertos de Cámara* (Buenos Aires: Dunken, 2006). Una aproximación a la recepción crítica de la producción del CLAEM véase Hernán Gabriel Vázquez: “Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su representación en el campo musical de Buenos Aires”, *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2009), pp. 137-193.

- 13 El estreno mundial de la obra de Stravinski se realizó en Venecia en 1961. Además de las obras mencionadas, se presentaron los *Tre laudi* de Luigi Dallapiccola. La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires fue dirigida por Pedro Ignacio Calderón, Antonio Tauriello y Enrique Sivieri (La Prensa, 28/04/1962, p. 8).
- 14 Los cuatro conciertos se realizaron los días 03-10-17-24/08/1964. El 03/08 se ejecutó *Contrastes N° 1* (Davidovsky); el 17/08 *Concierto para dos pianos e instrumentos* (Maderna), *Available Form I* (Brown) y *Canti di Vita e D'Amore* (Nono). Programa de mano de los conciertos obrantes en la Fundación Paul Sacher (Basilea), gentileza de Michele Ciappini.
- 15 W. Rowicki fue muy importante promotor e intérprete de la creación musical polaca de posguerra.
- 16 Entrevistas a distintos compositores becarios del CLAEM realizadas por el autor en junio de 2011.
- 17 El *Cuarteto de cuerdas* de Penderecki fue ejecutado el 14 de septiembre de 1966 por el Cuarteto de Cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires: Luis A. Caracciolo y Carlos Gaivironsky, vl; Luis Grinhaus, vla y Oleg Kotzarev, vlc. Programa de mano, Archivos Di Tella.
- 18 Las partes utilizadas por el conjunto, con anotaciones de su ejecución y los nombres de cada uno de los instrumentistas, se conservan en la Biblioteca Musical del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.
- 19 Si bien cada movimiento tiene un tratamiento diferenciado, el planteo general suele ser el descripto. La principal diferencia está en la presencia de sonidos tenidos o texturas cercanas a un puntillismo weberiano.
- 20 Es decir, luego de transposiciones e inversiones de un hexacordio se puede obtener el otro. La serie del cuarteto de Arandia Navarro utiliza la clase dos del conjunto de all-combinatorial hexacords, de acuerdo a la denominación de Milton Babbitt: “Some Aspects of Twelve-Tone Composition”, *The Score and I.M.A. Magazine*, 12 (June 1955), pp. 53-61. La forma prima de los hexacordios pertenece al tipo 6-8, según la clasificación de Allen Forte: *The Structure of Atonal Music* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1973).
- 21 A pesar de la fuerte impronta rítmica, no se ha podido encontrar alguna serie de duraciones. Aparentemente, el autor buscó la confrontación de distintos grupos rítmicos para producir un efecto sobre la textura.
- 22 Nos referimos a los sonidos de las seis cuerdas de la guitarra (mi-la-re-sol-si-mi), sumamente utilizado por Alberto Ginastera en sus composiciones y que fue denominado “acorde simbólico” por Gilbert Chase: “Alberto Ginastera: Argentine Composer”, *The Musical Quarterly*, 43/4, p. 439-60, October. 1957.
- 23 Fue estrenado en 1966 por miembros de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Los mis-

mos intérpretes que estrenaron el *Cuarteto de cuerdas* de Penderecki. Programa de mano, Archivos Di Tella.

24 Entrevista realizada por el autor a Joaquín Orellana y programa de mano del Festival internacional la música en el Di Tella, ambos en junio 2011.

Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin

Carlos Mastropietro - Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo surge como continuación y ampliación del estudio iniciado en *Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin*. En el mismo se realizó el abordaje general de la operación realizada por el compositor con las variables relacionadas con la instrumentación. Se estudiaron principalmente las obras de cámara, con la particularidad de confrontar estas cuestiones con los supuestos estéticos de Etkin. Complementando el análisis realizado, dentro de la línea de estudio planteada, en este texto se abordan en detalle las cuestiones de instrumentación en las obras *IRT-BMT*, *Caminos de cornisa*, *Recóndita armonía*, *Caminos de Caminos* y *Cifuncho*.

Aspectos generales

Las obras de música de cámara compuestas por Mariano Etkin, conforme a las características más relevantes de su instrumentación, pueden agruparse en tres ejes centrales: de acuerdo al conjunto de instrumentos participantes, en relación a la forma de utilización de los instrumentos y a partir de los procedimientos, y recursos de instrumentación aplicados.

En relación a la primera de las clasificaciones, muchas de las agrupaciones instrumentales elegidas evaden los lugares comunes por medio de pequeñas variantes de conjuntos habituales o perturbando el orden tradicional en cuanto al papel otorgado a los instrumentos. “*En mi caso, el único criterio al que puedo apelar para desechar un material es la sospecha de que me lleva en una dirección demasiado previsible.*” También se observa una recurrencia en la elección de determinados instrumentos que no representan lo acostumbrado en música de cámara, aún en aquella de estética más actual. La presencia de algunos de estos instrumentos se ve resaltada por la ausencia de otros que usualmente los acompañan en un sentido más convencional de la instrumentación. Como otros criterios de agrupación, aparecen los conjuntos conformados por instrumentos pertenecientes a distintas familias o, en contraposición a esta idea, los integrados por grupos homogéneos “[...] *una oscilación entre lo idéntico y lo diferente y*

la instrumentación elegida: ‘Podría decirse que esa relación se aplica de un modo general a buena parte de mi obra.’

En cuanto a la forma de utilización de los instrumentos, se destacan principalmente los modos de ejecución instrumental empleados, el uso frecuente de los límites y extremos registrales y de intensidad. “*El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa [...] una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que ‘parece’ y lo que ‘es’.*” Entre otros aspectos surge la presencia sumamente acotada de algún instrumento o la particularidad de contradecir convenciones de ejecución por medio de pautas que resultan desvíos del uso normal. La aparición de elementos modificadores del timbre habitual de los instrumentos Etkin lo lleva adelante por medio de diferentes formas de ejecución, pero moviéndose la mayor parte de las veces dentro de las técnicas habituales, sin recurrir a las llamadas técnicas extendidas.

En cuanto a las estrategias de instrumentación que distinguen la operación que hace Etkin, se enumeran el uso de los registros extremos, la generación de vacíos registrales, la manipulación de intensidades cercanas a los límites, el casi permanente diseño de *conformaciones instrumentales* de la más diversa índole y la ocurrencia de procedimientos de instrumentación como, por ejemplo, las transformaciones tímbricas.

Obras

Se abordan, en orden cronológico de composición, cinco de sus obras, centrando la atención en las características relacionadas con la instrumentación más relevantes en cuanto a la estética e identidad del compositor.

IRT-BMT

El dúo de flauta/flauta en sol (un ejecutante) y contrabajo *IRT-BMT* (1970), pertenece al grupo de obras para instrumentos pertenecientes a familias diferentes. En este caso, además, se suma el hecho de que cada uno de ellos posee un registro habitual claramente diferenciado.

Esta obra presenta aspectos de la divergencia y analogía entre flauta y contrabajo por medio de recursos de instrumentación relacionados principalmente con el registro y con los modos de producción del sonido y, en menor grado, con otras variables como por ejemplo la intensidad, los intervalos y las articulaciones. Dice Etkin: “[...] *un aspecto al que suelo dar gran importancia a la hora de componer: en qué se pueden fusionar y en qué se pueden separar los instrumentos elegidos.*”

En cuanto a los puntos de distinción entre los instrumentos, aparece en algunas instancias el hecho de resaltar el aspecto registral. En este sentido la flauta en do, que participa únicamente al comienzo de la pieza durante un corto lapso, genera la distancia más amplia de toda la obra con el contrabajo (cinco 8vas), sin llegar a ser la máxi-

Flauta en Sol (notas de efecto)

Contrabajo (notas de efecto)

con sordina sul pont. P

legatissimo pochis. rit. P P P P P

glissando

al tasto niente

ord. P

(con aire)

glissando

glissando

gliss.

glissando

Figura 1. IRT-BMT, página 4, sistema 4 y siguientes.

ma amplitud posible del dúo que, por otra parte, no aparece en toda la obra. Con respecto a esta cuestión y relacionado con la tesitura de los instrumentos, se constata que las notas más graves del contrabajo (aquellas que sólo pueden ser tocadas en cuerda IV), surgen en forma relevante solo hacia el final de la obra cuando únicamente trabaja el registro grave del dúo.

Retomando la cuestión de relación registral, si bien por momentos opera con las distancias interválicas propias del registro normal de los instrumentos aprovechando sus diferencias, en gran parte de la obra es el contrabajo que se mueve en un registro extremo agudo incluso más allá de lo usual. Acentuando esta posibilidad del contrabajo aparece una sección encuadrada en la problemática de la analogía, en la que equilibra y amalgama a los instrumentos en un mismo registro. En este caso, el contrabajo amplía aún más su tesitura hacia el agudo para equipararse con el registro medio y agudo de la flauta, como puede verse en el fragmento de la Figura 1. En el último segmento de ésta, el contrabajo llega a estar incluso por encima de la flauta por medio de sonidos armónicos.

Otro recurso que usa para fusionar los instrumentos, es extremar simultáneamente los registros de ambos en la misma dirección, manteniendo cada uno en su tesitura relativa. En el comienzo de la obra realiza esta operación en el sobreagudo de cada instrumento, generando cierto grado de homogeneidad, entre otras razones, por similitud de ejecución forzada en el mismo extremo registral relativo, aún moviéndose en una distancia interválica mayor a la doble octava. Similar tratamiento presenta en el registro grave de ambos instrumentos, como sucede hacia el final de la pieza y puede verse en la Figura 2, lo que genera una separación registral importante (dos 8vas y media). En este caso, al igual que en el ejemplo anterior, no se percibe este vacío como mate-

Flauta en Sol (efecto)

Contrabajo

PPPPP

P P P P P

sul tasto senza vibrato

ord.

sf P P P P P

P niente

frullato

al pont. sul pont. 1/2 legno a ord. todo crin ord. glissando al tasto no dim.

Figura 2. IRT-BMT, página 7, sistema 2 y siguientes.

Flauta en sol (efecto)

Contrabajo

frullato de aire

frullato ordinario

ord.

sul Mi dietro il pont.

ppp

fff pppp

pppp < fff

Figura 3. IRT-BMT, página 5, sistema 4.

Flauta en sol (efecto)

Contrabajo

frullato

glissando

1/2 legno

ord.

sul pont.

ord.

a ord.

p

sf pp

mf pp

p

pp

sf pp

Figura 4. IRT-BMT, página 6, sistema 1.

ria, sino la presencia del extremo registral, en este caso el grave, en disposición abierta.

Como agregado a los criterios de analogía, presenta conformaciones donde ambos instrumentos se complementan en la formación de una resultante única. El pasaje que muestra la Figura 3 constituye un modelo de este comportamiento donde, en primer lugar, el *frullato* con aire de la flauta complementa o se suma a la resultante tímbrica y textural de la figuración rápida descendente del contrabajo y luego, en el último ataque del segmento con el toque detrás del puente del contrabajo que complementa tímbricamente el *frullato* de la flauta. Otras configuraciones de instrumentación similares pueden verse en los ejemplos de la Figura 4. En el primer compás del fragmento se produce la sumatoria del *frull.* de la flauta y la textura del sonido producida por la 3ra dism./3ra menor del contrabajo en ese registro grave y, en el final del pasaje, la complementariedad de la resultante compleja producida por el multifónico de voz y sonido de flauta con la textura natural del *la* grave del contrabajo.

La aplicación de las variadas formas de ejecución en ambos instrumentos (que puede observarse a lo largo de toda la partitura) opera, según el caso, con fines de semejanza, de diferenciación o de complementariedad entre ellos.

En relación a la interválica, IRT-BMT presenta al igual que otras obras de Etkin, la escritura de cuartos de tono que, sin generar una escalística microtonal, producen una afinación no temperada.

Caminos de cornisa

Caminos de cornisa (1985) está escrita para flauta, clarinete, piano y percusión, conformada por tam-tam agudo, gong “*muy grave*”, bombo “*del mayor tamaño posible*” y una campana tubular (do). En esta obra se destaca la operación con extremos de intensidad, con los límites del registro para generar amplias distancias, y con distribuciones instrumentales dirigidas a provocar resultantes tímbricas homogéneas. Comienza con la coexistencia del registro más agudo y más grave del piano al que luego se le suma el clarinete en su registro agudo relativo, manteniendo el vacío registral iniciado

por el piano (Figura 5). Si bien con la entrada del clarinete el ámbito central sin ataques se reduce drásticamente (una 6ta compuesta), este cambio de magnitud no se percibe sustancialmente debido a que el clarinete se encuentra en su registro agudo, con lo que la percepción del vacío registral es similar al comienzo de la obra. La ausencia de ataques en el registro central permanece significativamente por un lapso mayor al tercio de la obra, además, en esta sección sólo aparece el extremo inferior de intensidad (*ppp* y *pppp*).

En contraposición al vacío en parte del registro, presenta conformaciones instrumentales con resultante tímbrica unificada, donde los instrumentos se desempeñan en un ámbito acotado. Estas disposiciones enmascaran las diferencias entre los componentes instrumentales, aún cuando sea importante como la que hay entre el tam-tam y el resto de los instrumentos. Este es el caso de la distribución de la Figura 6, donde participan todos los instrumentistas tocando en distancias interválicas pequeñas por lo que, de acuerdo al criterio de unificación tímbrica mencionado, el Tam-tam utilizado debería tener al menos parte de su espectro dentro del registro en el que se mueve el resto de los instrumentos. Un modelo con resultado similar que se desarrolla en el registro sobregagudo es el que surge del trío de flauta, clarinete y piano a partir del segundo compás del segmento de la Figura 9.

Aparecen también combinaciones de instrumentos dispuestos en intervalos más amplios, que producen una resultante tímbrica complementaria por medio del ataque

Figura 5. *Caminos de cornisa*, referencia de ensayo A.

Figura 6. *Caminos de cornisa*, 4 compases antes de B.

Figura 7. *Caminos de cornisa*, referencia C (parte de flauta, clarinete y gong).

Figura 8. *Caminos de cornisa*, compás 6 de C (parte de piano y percusión).

en común y la manipulación de la interválica, la intensidad y la textura del sonido. Ejemplos de formaciones instrumentales de esta clase pueden verse en la Figura 7 y 8. En la primera de éstas, se destaca el intervalo de 8va entre flauta y clarinete, la superposición de diferentes intensidades y el manejo de la textura del sonido por medio de los modos de ejecución (*subtone*, *senza vibrato* y la baqueta blanda para el gong). En la combinación instrumental de la Figura 8, los dos instrumentos participantes tienen una envolvente de intensidad similar (principalmente si se compara con la posibilidad de sostener el sonido en flauta y clarinete) y, como complemento para la generación de una resultante integrada con cierta separación registral, la interválica del piano responde a un criterio de analogía con el Gong. (Figura 8).

Otro recurso instrumental es la utilización de los cuartos de tono que, de manera similar a lo que ocurre en *IRT-BMT* (Figuras 1 a 4), actúan como desvío de la afinación temperada. Como puede verse en la Figura 9, aparecen en el registro sobreagudo de la flauta y el clarinete como punto de partida o llegada de un *glissando* de amplitud de cuarto de tono, que le confiere una particular resultante tímbrica y de afinación al dúo.

Caminos de cornisa también es un ejemplo de un proceder recurrente en Etkin en relación a la elección y uso instrumental, caracterizada por la escasa aparición de alguno de los instrumentos elegidos, propiciando el uso estrictamente necesario. En este

Figura 9. *Caminos de cornisa*, página 4, *Più mosso*.

sentido cada uno de los instrumentos de percusión participan en una sola aparición y alguno de ellos con muy pocos ataques. El tam-tam toca en una única sección ininterrumpidamente durante 13 compases un trémolo simultáneo con el resto de los instrumentos (Figura 6). El gong ataca sólo 16 veces, únicamente como integrante de conformaciones tímbricas como las mostradas en las Figuras 7 y 8. El bombo surge por primera vez en la sección final donde aporta 6 ataques sin coincidencia con otros instrumentos y confronta su registro grave con los sobreagudos de flauta y clarinete (característica que remite a la amplitud registral del inicio, Figura 9). La campana tubular suena una sola vez ya sobre los últimos compases de la pieza, para conformar una resultante tímbrica homogénea en conjunto con el piano y el clarinete (Figura 10). Esta práctica de la participación estrictamente necesaria de los instrumentos, señala la importancia conferida a la elección y aporte -por mínimo que sea- que cada uno de ellos puede realizar al sonido requerido.

En cuanto al trabajo con los extremos de intensidad, los instrumentos de percusión tienen únicamente la indicación *pianissimo* característica que, combinada con la resonancia natural y la participación en las conformaciones instrumentales únicamente por medio de ataques simultáneos, provoca una eficaz integración a la resultante general, más allá de sus registros y características tímbricas. El resto de los instrumentos fluctúa dentro de un rango de intensidades extremas: de *pppp* a *ffff*. Adicionalmente, en algunos momentos los Vientos se mueven en los límites de sus posibilidades de maniobrar con la intensidad, como por ejemplo el *pppp* indicado en el registro agudo del clarinete al comienzo de la obra (Figura 5) y el *ppp* para los sonidos armónicos en el registro sobreagudo de la flauta en el final.

Recóndita armonía

Escrita en 1987, pertenece al grupo de obras con orgánicos instrumentales más comunes en los que ocurre algún desvío de lo usual, en este caso un trío de Cuerdas sin violín, sólo viola, violonchelo y contrabajo. En esta obra se destacan las conformaciones tímbricas con resultante homogénea generadas por la utilización paralela de distintas formas de ejecución y el uso de la sordina. Aunque en principio, está garantizada la homogeneidad de la resultante del trío meramente a través de la ejecución en la forma habitual, Etkin combina recursos dispares de manera que resulta una mezcla uniforme, que crea una resultante más allá de la combinación convencional de estos instrumentos, pero con características similares a ésta. Es decir, realiza un desvío superponiendo diferentes modos de ejecución, para obtener finalmente una resultante similar al punto

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete, Piano, and Campana tubular. The score is in 4/4 time. The Clarinet part has a rest for the first two measures, followed by a note in the third measure marked *pppp*. The Piano part has a rest for the first two measures, followed by a note in the third measure marked *pppp*. The Campana tubular part has a rest for the first two measures, followed by a note in the third measure marked *pppp*. All three parts have a slur over the notes and a 'niente' marking.

Figura 10. *Caminos de cornisa*, referencia de ensayo D (parte de clarinete, piano y percusión).

Figura 11. Recóndita armonía, compases 3 a 5 y compás 8.

Figura 12. Recóndita armonía, compás 24 y Poco più mosso, pág. 6.

de partida de homogeneidad pero variada.

En la Figura 11 y en el segundo fragmento de la Figura 12 (*tempo* 66) puede verse la aplicación de este recurso de instrumentación en formaciones interválicas cerradas. En el compás 24 de la Figura 12 y en los segmentos de la Figura 13, en disposiciones más abiertas. En los dos primeros ataques de la Figura 11 intercambia el toque entre los instrumentos sobre sonidos armónicos con diferentes resonancia e intensidad y, en los dos últimos, combina sonido armónico y natural, variando la intensidad, pero con el mismo toque y tipo de resonancia en ambos instrumentos. En el ejemplo de la Figura 12, *tempo* 66, superpone diferentes intensidades, la posición por donde frota el arco y la aplicación o no de la sordina. En las disposiciones cerradas de las Figuras 11 y 12, pueden verse diferentes interválicas entre los instrumentos: unísono, 3ra menor, segundas, intervalos que no modifican sustancialmente la resultante producida por la variedad de ataques simultáneos. En las distribuciones del c.24 (Figura 12) se constata la interválica cerrada de 2a entre viola y violonchelo y la apertura de 10a y 9a con el contrabajo. Esta interválica permite discriminar mejor la proveniencia del toque *pizz.* y provoca ciertamente una mezcla con menor característica de fusión, en relación a aquella de las conformaciones de la Figura 11 donde el *pizz.* se integra perfectamente a la resultante.

Las distribuciones de la Figura 13 generan el límite grave a partir de la presentación del mismo relativo a cada instrumento, lo que provoca una disposición abierta. Una vez más, este tipo de distribución que homologa el ámbito registral relativo a cada integrante, produce la percepción del registro más grave, pasando a segundo plano la separación interválica entre los instrumentos (8ª y 9ª entre viola y violonchelo, 7ª y 6ª entre contrabajo y violonchelo) y la discriminación de la proveniencia de los diferentes modos de ejecución. Estas características favorecen la formación de una resultante uniforme, aspecto con el que también colabora -simultáneamente a las resonancias y la corta duración de los ataques- la combinación de toques. En este caso el criterio de

Figura 13. *Recóndita armonía*, dos segmentos de los últimos 7 compases.

aplicación de los mismos es: siempre con *sordina* y toque *sul tasto*, dos instrumentos *pizz.* y el otro con *arco*, éste último modo pasa por los tres instrumentos de viola a contrabajo.

Caminos de Caminos

Caminos de Caminos (1989) forma parte del grupo de obras que posee un conjunto de instrumentos poco habitual, integrado en este caso por flauta en sol, clarinete bajo, voz, viola y piano. Al igual que en *Caminos de cornisa*, en varias ocasiones surgen las amplias distancias registrales y las conformaciones instrumentales más cerradas con resultantes tímbricas homogéneas. Sin embargo en *Caminos de Caminos* el trabajo de amplitud registral no se toma como valor absoluto sino que referenciado a cada instrumento. La presencia de los registros extremos como material, aparecen en cada instrumento en forma individual, de acuerdo a su registro. Consecuentemente no surgen los extremos registrales en forma compacta y no se configura un vacío registral de la mayor amplitud posible con el grupo. Esto sucede principalmente con la utilización del extremo grave de la flauta, la voz o la viola, que no alcanzan el registro más grave del clarinete o del piano, pero igualmente producen la presencia del límite inferior del ámbito registral. Un ejemplo de este resultado, es el provocado por la distribución de la Figura 14, donde todos los instrumentos se encuentran en su registro más bajo, abarcando una octava y media (la flauta y la voz coinciden en su registro grave por lo que quedan en disposición cerrada). Esta instrumentación se conserva a lo largo de 12 compases hasta el final de la obra.

Otro modelo constituye el fragmento de la Figura 15, el cual presenta una conformación instrumental cerrada en el registro medio (integrada por la voz, la viola, la mano derecha del piano, y -en el segundo compás- la flauta), superpuesta al clarinete y el piano tocando cada uno en su tesitura más grave. Esto genera entre el registro medio y

Figura 14. *Caminos de Caminos*, referencia de ensayo I.

Flauta en sol
(notas de efecto)

Clarinete bajo
(notas de efecto)

Voz

Viola

Piano

$\text{♩} = 60$

Pppp sempre

Pppp sempre

Ppp sempre

Ppp *Pppp*

Figura 15. *Caminos de Caminos*, compás 4 antes de D.

Flauta en sol
(notas de efecto)

Clarinete bajo
(notas de efecto)

Voz

Viola

Piano

$\text{♩} = 60$

Pppp

Pppp

Pppp

Pppp

fff

30-40'

8^{va}

Figura 16. *Caminos de Caminos*, referencia de ensayo F.

el extremo grave un importante vacío de ataques (cerca de tres 8vas.) que contribuye a la percepción de homogeneidad del grave, aún cuando el intervalo entre ambos instrumentos (piano y clarinete) sea de 7a mayor.

En los momentos en los que aparecen los extremos del registro, una forma de operar es como puede verse en el ejemplo de la Figura 16. En el comienzo de ese fragmento, el sobreagudo de la viola y el piano se contraponen al registro más grave de la flauta, la voz, el clarinete y el piano, con lo que queda conformado un separación registral amplia, aunque una vez más relativa a los extremos de cada instrumento, ya que el grave de la flauta y la voz, se encuentran en la tesitura media del conjunto. En esta sección, la flauta y la voz están en unísono, mientras que en los extremos agudo y grave, se conforma un intervalo de 7ma mayor. En el grave, este intervalo pronto se convierte en unísono (debido a la extinción de la resonancia del piano), lo que propicia una mayor asociación de la flauta y la voz a ese registro.

Por otro lado, merece atención la indicación que lleva la nota prolongada del clarinete bajo en el último compás de la Figura 16, la cual señala que en caso de no poder lograr el *crescendo* con un solo aliento (entre 30 y 40 segundos), es posible tomara aire y continuar el mismo. En esta pauta se hace presente la importancia otorgada a la materia, en este caso representada por el *crescendo*, dado que permite sacrificar otras variables más convencionales, como la continuidad de la nota larga, a favor de obtener un amplio y paulatino cambio de intensidad a lo largo de un importante lapso de tiempo. “*En esos materiales el compositor [local] parece escuchar más lo acústico que lo histórico; la materia que el símbolo*”. Cabe agregar que esta indicación contempla la posibilidad de que el intérprete no maneje la técnica de *respiración circular* (lo que resolvería el problema), comprendida dentro de las técnicas extendidas, las cuales aparecen rara vez en Etkin.

Cifuncho

Los sonidos cuya resultante se relaciona con aquellos producidos con técnicas extendidas, en general en las obras de Mariano Etkin provienen de pautas de ejecución especiales, pero basadas en la forma habitual de interpretación. Un caso paradigmático es el de las obras *Cifuncho* (1992) para violín y *Cifuncho* para viola (2002). En estas piezas se consiguen modificaciones de la resultante tímbrica, a partir de indicaciones de ejecución basadas en formas habituales, que conducen a cambios en los modos de producción del sonido no explícitos en la partitura. Estas derivaciones, se logran por medio de la simple indicación de utilizar siempre toda la longitud del arco, tanto para notas largas como cortas e intensidades *piano* o *forte*. Al aplicar esta indicación para producir las intensidades, duraciones e interválicas de la obra, se produce la modificación de otras variables de ejecución no presentes en la partitura (como por ejemplo la presión y la velocidad del arco) con su consecuente cambio tímbrico. Esta indicación, debido a las exigencias de ejecución que conlleva y las resultantes que provoca, se encuadra dentro del trabajo con los límites y extremos, que “*enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre ‘apariencia’ y ‘realidad’*.” En *Cifuncho*, la forma normal de producción del sonido del instrumento es tomada como material de composición por medio de las indicaciones de la partitura.

Un buen ejemplo de procedimientos de instrumentación, constituye el proceso de modificación del timbre presente en el cuarto pentagrama de la obra *Cifuncho* para violín (Figura 17). En este fragmento puede comprobarse una transformación paulatina del timbre de la nota Re a lo largo de los ataques 1, 3, 5 y 7, señalados en la figura como Momentos 1ro al 4to. Como consecuencia de la aplicación de los toques indicados por el compositor a las intensidades, duraciones y conformaciones interválicas de doble cuerda, se produce un cambio tímbrico del Re a lo largo de estos cuatro Momentos, caracterizado por la disminución gradual del componente más grave (hasta su desaparición real en el último ataque) e incremento del 4to armónico del espectro. El primer paso de esta transformación ocurre por el toque *tasto* del 2do Momento que, además se ve influenciado por el ataque que lo precede, que fuerza la producción del cuarto

poco a poco TASTO ORD.

(p) 1er Momento 2do Momento mf 3er Momento pp 4to Momento p

Figura 17. *Cifuncho*, para violín solo, página 1, 4to. pentagrama.

armónico. En el 3er momento, la necesidad de alivianar el peso del arco y disminuir su velocidad para lograr la duración y el *pp*, al mismo tiempo de equilibrar la intensidad de ambas notas, produce un paso más en la dirección mencionada. Por último, la desaparición de la ejecución efectiva del Re grave marca el fin del procedimiento.

El estudio se circunscribió a las características más relevantes de los aspectos relacionados con la instrumentación que conforman un componente distintivo de la estética e identidad de las obras de Mariano Etkin. De esta forma se han dejado de lado variables y aspectos relacionados con elementos de la composición que no tuviesen vínculo directo con las cuestiones instrumentales y de instrumentación, entendidos en el sentido que se plantea en esta línea de trabajo. Para ahondar en la relación entre las características de la música de Etkin con su pensamiento, es oportuna la referencia al artículo del cual se deriva este trabajo, donde se plantean más extensamente las ideas del compositor.

Notas

- 1 Carlos Mastropietro: “Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”. *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos”*, (2012). Versión electrónica <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-mastro-etkin.pdf> (15 de octubre de 2012).
- 2 Carlos Mastropietro: “La Instrumentación a través de los fenómenos tímbricos y la Composición”. *Actas de las 2das JIDAP*, (2006).
- 3 Mariano Etkin en Guillermo Saavedra: “La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin”. *Teatro. Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, 102 (2010), pp. 76-81.
- 4 Predomina el uso de trombón, contrabajo, corno, clarinete bajo y, en menor cantidad de obras, viola, flauta en sol, flauta baja, trompeta o inclusive la tuba, además de de la percusión (con agrupaciones de lo más variadas).
- 5 Saavedra: “La extraña materia”.
- 6 Mariano Etkin: “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983), p.73.
- 7 En la flauta sonidos armónicos, frullato, “golpe de labio”, cantar simultáneamente a la nota soplada, molto vibrato. En el contrabajo legno, 1/2 legno, tocar detrás del ponticello, sonidos armónicos, el lugar por donde frota el arco, pizz, etc. Mariano Etkin: *IRT-BMT*; partitura, manuscrito del compositor.
- 8 Mariano Etkin, en Saavedra: “La extraña materia”.
- 9 El extremo grave del contrabajo sólo parece esporádicamente en dos ocasiones.
- 10 Mariano Etkin: *Caminos de cornisa*. Partitura, manuscrito del compositor.

- 11 Siempre ppp. Se incorpora pppp para la campana y los últimos ataques de bombo.
- 12 Sonidos armónicos, pizzicato y ataque normal, con diferentes posiciones de ataque (ordinario, sul tasto) y formas de pasar el arco (ordinario y flautando)
- 13 Mariano Etkin: *Recóndita armonía*; partitura (Köln: Tümmchen Verlag, s/d).
- 14 Etkin, Mariano, *Caminos de Caminos*; partitura (Köln: Tümmchen Verlag, s/d).
- 15 Mariano Etkin: “El hombre que está solo y espera”, *Catálogo del Festival "Neue Musik Rümelingen"*, (1997). Versión electrónica <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/etkin/elhombre.html> (15 de octubre de 2012).
- 16 Mariano Etkin: *Cifuncho* (violín) / *Cifuncho* (viola); partitura (Köln: Tümmchen Verlag, 1993/2002).
- 17 Cf. Carlos Mastropietro: “Procedimientos y recursos instrumentales. Aportes de ‘Cifuncho’ para viola de Mariano Etkin”, *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, 8 (2012). Versión electrónica <http://www.latinoamerica-musica.net> (15 de octubre de 2012).
- 18 Mariano Etkin: “Apariencia”, p.73.
- 19 Un estudio detallado de este procedimiento puede verse en: Carlos Mastropietro: “La instrumentación a través de las transformaciones tímbricas. Aportes de la obra Cifuncho de Mariano Etkin”, *Música e Investigación*, 18-19 (2010-2011).
- 20 La partitura indica “TASTO: arco al máximo de la tastiera y dedo de mano izquierda pisa la cuerda con el mínimo de presión necesaria para obtener la altura indicada”.
- 21 Carlos Mastropietro: “Derivaciones”.



ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE
MUSICOLOGÍA