

XXIII CONFERENCIA
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
MUSICOLOGÍA

XIX JORNADAS
ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA
DEL INSTITUTO NACIONAL DE
MUSICOLOGÍA "CARLOS VEGA"

DEL 23 AL 26 DE AGOSTO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
La Plata, Argentina

ACTAS

ACTAS DE LA XXIII CONFERENCIA DE LA ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA Y XIX JORNADAS
ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA DEL INSTITUTO
NACIONAL DE MUSICOLOGÍA “CARLOS VEGA”

Asociación Argentina de Musicología

Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología – Carlos Vega; editado por Pablo Ernesto Jaureguiberry; Clarisa Pedrotti. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-99271-5-5

1. Musicología. I. Jaureguiberry, Pablo Ernesto, ed. II. Pedrotti, Clarisa, ed. I. Título.

CDD 780.1

Los editores no concuerdan necesariamente con las opiniones vertidas por los autores.

Diseño de portada: Lucía Pinto.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su Personería Jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia. Su número de identificación es 360.1.09

Dirección postal: Paraná 998 - Piso 2, Dpto. B (CP 1017).

Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

E-mail: info@aamusicologia.org.ar — **aamusicologia.org.ar**

El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” depende de la Secretaría de Gobierno de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la República Argentina. Inició actividades en 1931 y se institucionalizó en 1948.

Dirección postal: México 564 - 1er. piso (CP 1097).

Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

E-mail: info@inmcv.gob.ar — **inmcv.cultura.gob.ar**

COORDINADORES

Diego Madoery (Presidente de la AAM)

Santiago Romé (Secretario de Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP)

Hernán Gabriel Vázquez (Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”)

COMISIÓN ORGANIZADORA

Edgardo J. Rodríguez (AAM)

Silvina Argüello (AAM)

Omar García Brunelli (INM)

Rubén Traverso (INM)

María Paula Cannova (Facultad de Bellas Artes, UNLP)

Manuel González (Facultad de Bellas Artes, UNLP)

COMITÉ CIENTÍFICO

María Inés García (Comité de Lectura)

Miguel Ángel García

Silvina Luz Mansilla (Comité de Lectura)

Julio Ogas (Comité de Lectura)

Héctor Rubio

Irma Ruiz

Leonardo Waisman

EDITORES DE ACTAS

Pablo Ernesto Jaureguiberry

Clarisa Eugenia Pedrotti

AUTORIDADES UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente: Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional: Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica: Lic. Martín López Armengol

Secretaría de Arte y Cultura: Prof. Mariel Ciafardo

AUTORIDADES FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNLP

Decano: Dr. Daniel Belinche

Vicedecano: DCV Juan Pablo Fernández

Secretaría de Decanato: Lic. Emiliano Seminara

Secretaría de Asuntos Académicos: Prof. Graciana Pérez Lus
Jefa del Departamento de Música: Prof. Matilde Alvides
Secretaría de Planificación, Infraestructura y Finanzas: Lic. Carlos Merdek
Secretaría de Ciencia y Técnica: Lic. Silvia García
Secretaría de Posgrado: Prof. Santiago Romé
Secretaría de Extensión: Prof. María Victoria Mc Coubrey
Secretaría de Relaciones Institucionales: Prof. Juan Mansilla
Secretaría de Arte y Cultura: Lic. Carlos Coppa
Secretaría de Producción y Comunicación: Prof. Martín Barrios
Secretaría de Asuntos Estudiantiles: Prof. Agustina Reynoso
Secretaría de Programas Externos: Lic. Sabrina Soler

COMISIÓN DIRECTIVA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA

Presidente: Diego Madoery
Vicepresidente: Silvina Argüello
Secretaria: Daniela A. González
Tesorera: Romina Dezillio
Vocal: Gerardo Guzmán
Vocal suplente primero: Edgardo Rodríguez
Vocal suplente segundo: Martín Liut
Vocal estudiantil: Pablo Jaureguiberry
Vocal estudiantil suplente: Valentín Mansilla
Órgano de fiscalización
Titular: Juan Carlos Biglia
Titular: Ana Romaniuk
Suplente: Omar García Brunelli
Suplente: Lisa Di Cione

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA “CARLOS VEGA”

Secretaría de Gobierno de Cultura
Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación

Director: Hernán Gabriel Vázquez

ÍNDICE

Índice	vii
Nota de los editores	x
ADORNI, Angélica <i>El hombre que canta al hombre</i> . Ramón Ayala y el “mundo del arte” hacia mediados de los 60	1
ALVES DOS SANTOS, Daniel A mudança na prática caçara da Folia de Reis no Município de Guarujá - SP	14
ARES YEBRA, Javier Pierre Souvtchinsky y los músicos rusos: sus proyectos de colaboración con Stravinsky y Prokofiev	19
ARGÜELLO, Cecilia La Colección del Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar”. Un legado de memoria musical de Córdoba	29
CANNOVA, María Paula Reformulaciones de la música popular latinoamericana mediante su televisación en directo. Interacciones con la fonografía y la política cultural hemisférica	42
CATRILEO ARAVENA, Pablo Redobles más allá del Biobío: la cumbia ranchera-tropical en el Centro-Sur de Chile	54
CHALKHO, Rosa Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943)	67
CORTI, Berenice y Carlos BALCAZAR Los cruces entre Eduardo Armani y «Lucho» Bermúdez. Transculturación y consolidación de la música tropical en los años cuarenta en la Argentina	78
CUEVAS, Pablo Memoria cultural. Un modelo para el descentramiento de la historiografía de la música electroacústica	90
DE BOECK, Adolfo La tensión en la relación continuo-discontinuo en la música de Mariano Etkin. Derivaciones a partir de <i>Lo que nos va dejando</i>	102
DÍAZ GEROMET, Lautaro La música de Manal para el cine y el teatro	111
DOMÍNGUEZ, Agustín Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos “Sucesos” del Centro de Música Experimental	123

FAVALI, Federico Los espejos de la memoria. La música de Ligeti y la obra de Borges: influencias y paralelos	136
GARCÍA, Sergio y Juan Alfonso SAMAJA Canono musical y formación musical académica. El Diseño Curricular de las Escuelas de Música del GCBA	149
GIMÉMEZ, Héctor Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino	159
GUERRA ROJAS, Cristián La música religiosa de Alfonso Letelier en el marco de la promoción institucional de la Universidad de Chile: <i>Vitrales de la Anunciación</i> (1950) y <i>Nocturno</i> (1991)	172
HALABÁN, Daniel Inervación y segunda técnica en <i>Vilanos</i> de Luciano Azzigotti	184
JAUREGUIBERRY, Pablo Ernesto Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en <i>Quenouille</i> de Jorge Horst	194
KITROSER, Myriam La interpretación en la música antigua. <i>Crossover</i> entre música popular y académica	206
MADOERY, Diego La forma de la canción en el rock. El caso de Charly García	219
MALDONADO PRESAS, Pablo El desquite: canción de Álvaro Henríquez para el largometraje homónimo de Andrés Wood	231
MANZINO, Leonardo, Gustavo GOLDMAN, Pablo OLIVER y Johanna TRUJILLO Estudios sobre nación y música en Uruguay. Avances y resultados parciales del Proyecto I+D “Música y concepciones de identidad en Uruguay—criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876 – 1886) y siglo XX (1973/6 – 1985)	243
MARTIN, Paloma “Pa’ cuando oigas este tango”: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo “Tape” Rubín en el siglo XXI	257
MASQUIARÁN, Nicolás “Siempre en las alturas puesto el pensamiento”. La Universidad de Concepción en la historia de su himno institucional	274
MEJÍA SÁNCHEZ, Alejandro Apariencia y realidad en <i>Otros soles</i> de Mariano Etkin	287
NAVARRO PINTO, Víctor El descentramiento sonoro como forma de resistencia política en la poiésis de la banda Fulano	299
NAVIA, Gabriel y Gabriel FERRÃO Repensando o ensino da forma musical da música popular Latino-Americana: a questão da cadencia	310

PEDROTTI, Clarisa Eugenia	
Circulación musical y redes urbanas en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII	325
PORTILLO, Ana María	
Aportes a la interpretación pianística de “Payada” de Ángel Lasala a la luz de la retórica del nacionalismo musical argentino	336
RESTIFFO, Marisa	
Grupo de Musicología Histórica Córdoba, informe de investigación (2010 – 2018)	353
RODRÍGUEZ, Agustín	
<i>Arenas</i> , aspectos formales en la música de Mariano Etkin	365
RODRÍGUEZ VEGA, Nelson	
La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989)	375
RODRÍGUEZ VEGA, Nelson y Nicolás MASQUIARÁN	
La invasión <i>freestyle</i> en los espacios de la música callejera de Concepción	386
RUEDA BORGES, Carmen	
Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet <i>Nocturno nativo</i> de Vicente Ascone	398
RUIZ, Irma	
Invitación a la etnomusicología de los pueblos originarios	408
SIRVENT, María Lihúen y Agustín RODRÍGUEZ	
“Vocales” de Mariano Etkin: hacia una caracterización estética de sus últimas obras	418
SUBIABRE, Malucha	
¿Música grabada o música en vivo? Algunas preguntas en torno a las relaciones entre música y baile en la escena salsera de Santiago de Chile	428
VELÁZQUEZ, Sandara	
El canon interpretativo pianístico: análisis crítico de sus circunstancias actuales en los concursos internacionales de piano	440
VILLAFANE, Cristian	
Vínculos entre música y diseño sonoro en “Rastro”, de Marilina Bertoldi	450
WEBER, José Ignacio	
Canciones entre el baúl y la petaca. Tres romanzas de inmigrantes italianos en Buenos Aires (1890 – 1910)	463
YULITA, Leandra y Carlos MASTROPIETRO	
Voz, música y palabra en la obra de Mariano Etkin	478

Nota de los editores

Esta publicación reúne algunos de los trabajos que se presentaron en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” que se realizaron en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata entre el 23 y el 26 de agosto de 2018.

El evento estuvo enmarcado, por un lado, por la conferencia inaugural a cargo de la Dra. Victoria Eli Rodríguez, titulada “Al reencuentro con Emilio Grenet (La Habana, 1901-1941) en la musicología latinoamericana” y, por el otro, por la conferencia de cierre brindada por el Dr. Pablo Fessel, la cual se titula “Teoría de la música y representación de la historia. Textura y espacialización”. Además, el encuentro académico estuvo signado por un homenaje a la figura y la poética del compositor argentino, recientemente fallecido, Mariano Etkin (1943-2016), al cual se le dedicaron mesas temáticas, un concierto y un panel integrado por Omar Corrado, Carlos Mastropietro y Federico Monjeau.

Por otro lado, como parte de las actividades programadas, se realizó la presentación de la Revista Argentina de Musicología número 18, su nueva plataforma digital y el plan de publicaciones del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En esta línea, a su vez, se dieron a conocer los libros de Leonardo Waisman, Marisa Restiffo y Clarisa Pedrotti.

Para cerrar este prólogo, cabe destacar que la reunión científica fue concebida con el fin de priorizar una diversidad de objetos, marcos y metodologías, debido a lo cual se optó por no incluir una temática convocante. Como ejemplo de esta pluralidad puede mencionarse la participación, mediante una conversación-entrevista, del reconocido productor musical «Tweety» González y la incorporación de mesas temáticas para la presentación de trabajos más allá de los habituales formatos de ponencias y comunicaciones. En función de estas particularidades optamos por disponer en orden alfabético los escritos que siguen a continuación.

Pablo Ernesto Jaureguiberry
Clarisa Eugenia Pedrotti
Rosario-Córdoba, febrero de 2019

El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala y el ‘mundo del arte’ hacia mediados de los 60.

Angélica Adorni
Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Resumen

Este trabajo presenta un análisis general del disco *El hombre que canta al hombre* del compositor argentino Ramón Ayala (Misiones, 1927). Se trata de su primera grabación en larga duración como solista y fue editado en 1964 por El Grillo, sello discográfico independiente dirigido por Oscar Matus. La ponencia describe y analiza los diferentes elementos del disco (música, poesía, diseño gráfico y textos de tapa) así como fuentes documentales complementarias con el objetivo de lograr un análisis intertextual e integral de la obra. Contempla el contexto sociohistórico de producción (que corresponde a la primera mitad de la década de 1960) y los vínculos de cooperación que Ayala mantuvo con artistas pertenecientes al movimiento del Nuevo Cancionero (formado entre otros por Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Tito Francia). Se concluye que el disco de Ayala acompaña el ideario del Nuevo Cancionero, cuyos postulados se ven reflejados en las diferentes capas de significación, poniendo en cuestión el denominado “paradigma clásico” (Díaz, 2009) del folclore.

Conceptos clave: música popular, Argentina, Nuevo Cancionero, canción social, sello discográfico independiente.

El hombre que canta al hombre. Ramón Ayala and the ‘art world’ of the mid-1960’s

Abstract

This paper offers a general analysis of the LP called *El hombre que canta al hombre*, by the Argentinian composer Ramón Ayala (Misiones, 1927). First ‘long play’ recorded as solo singer, it was launched in 1964 and edited by El Grillo, an independent recording company managed by Oscar Matus. The presentation describes and analyses some elements of the LP such as music, lyrics, design, back-cover text and other complementary sources, trying to show a comprehensive analysis. We consider the social and historical production context, concerning the first half of the 60’s. Also, we address the Ayala's connection with other artists grouped under the movement called Nuevo Cancionero that, among others, involved Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa and Tito Francia. We conclude that this Ayala’s LP shares the thinking of the Nuevo

Cancionero showed on different layers of significance, which calls into question the so called folk music “classical paradigm” (Díaz, 2009).

Keywords: popular music, Argentina, Nuevo Cancionero, testimonial song, independent recording company.

Introducción

Este trabajo se enmarca en una investigación de mayor alcance¹ que tiene por objetivo el análisis musical y sociohistórico de un corpus de canciones populares de raíz folclórica de la región mesopotámica de nuestro país denominadas canción del litoral o litoraleña, que tuvieron su aparición y auge entre fines de la década de 1950 y durante la de 1960, en coincidencia con el fenómeno denominado “boom del folklore”². Entre los diversos compositores abordados, cobra relevancia la figura del misionero Ramón Ayala (n. 1927) por distintos aspectos de interés que ofrece su obra, entre ellos la difusión de piezas de su autoría y su posicionamiento en el contexto de fuerte agitación político-ideológica de la década de 1960, evidenciado en su participación en movimientos vinculados a la canción social latinoamericana.

Esbozaré aquí algunos puntos de interés sobre los vínculos que Ayala estableció con los representantes del movimiento del Nuevo Cancionero a partir del análisis de un disco solista producido por el sello El grillo (la productora discográfica a cargo de Oscar Matus) titulado *El hombre que canta al hombre*. El disco, fechado en 1964, sintoniza con el universo estético e ideológico sostenido por el grupo, y su consideración en contexto permite postular la adhesión de Ayala al movimiento³.

El objeto-disco: la primera impresión

El objeto-disco como unidad de estudio es analíticamente rico ya que, al permitir ser abordado desde sus diferentes elementos constitutivos (la música, las letras, la gráfica, el texto de tapa), habilita mayores grados de intertextualidad en los análisis. Éstos, sumados a la consideración de los «procesos» observables de las canciones y los discursos

¹ Se trata de una investigación doctoral que cuenta con apoyo de una beca UBACyT en el marco del proyecto “Música ‘culta’ y literatura en la Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”. Se desarrolla en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de la Dra. Silvina Mansilla. Véase Adorni, Angélica. “La canción popular litoraleña argentina en los años ’60. Una investigación en curso”, en Giusto, Víctor (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XVII*, Universidad Nacional de las Artes, Área Transdepartamental de Folklore, Buenos Aires, 2017, pp. 173-191.

² Este concepto refiere al amplio movimiento que en la primera mitad de la década de 1960 tendió a promover conjuntos de música popular argentina de raíz folclórica en festivales y peñas, y su difusión a través de medios de comunicación masiva como la radio y la televisión, la industria discográfica y editorial.

³ Con relación al Nuevo Cancionero y la actividad productora de Matus este trabajo se apoya en la bibliografía existente sobre el tema. Véase García, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2009; García, María Inés y otras. “Testimonial del nuevo cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”, *Resonancias*, 18, 34, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, 2014, pp. 89-110; García, María Inés y María Emilia Greco. “Coplara del viento. La presencia de Oscar Matus y del Nuevo Cancionero en el Encuentro de la Canción Protesta de 1967”, *Boletín Música*, 45, Casa de las Américas, La Habana, 2017, pp. 25-39.

que en torno se producen, son necesarios para ampliar desde el campo multidisciplinario los estudios de música popular⁴.

El primer acercamiento al objeto-disco se produce con la observación de su diseño gráfico. Su tapa presenta, abajo a la izquierda, el logo del sello de Ediciones El grillo (la productora de Oscar Matus) con el número 004. Los números 001 y 002 habían correspondido a *Canciones con fundamento* de Mercedes Sosa (versión EP y LP respectivamente). El número 003 de la serie El grillo corresponde, siguiendo la misma lógica discográfica, al título de Ayala en versión EP.



Figura 1: Logo El Grillo

Se advierte la intención de una gráfica sobria pero altamente comunicativa. La impresión toda está en blanco, negro y escala de grises. Se utiliza una tipografía *sans serif* (de palo seco, sin serifa), en letras mayúsculas de similar tamaño para el nombre del artista y su obra, colocándolos en pie de igualdad. En la portada del disco cobra especial relevancia la fotografía –autoría de Pedro Otero– que ocupa dos tercios de la superficie de tapa. La foto corresponde a un retrato de Ayala en primer plano. El efecto de luz y sombra sobre su figura –que descubre una parte del rostro e invisibiliza otra– genera un efecto altamente sugestivo por el contraste de opuestos luz/oscuridad. El retrato muestra

⁴ Véase González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2013.

no al artista sino a un hombre común en la plenitud de su vida (Ayala tiene allí 37 años). Se ubica levemente de perfil con pose natural, ropas de labor y peinado simples, con la mirada sostenida hacia un punto imaginario. Se trata de “un hombre pensante que mira la vida con curiosidad, no por coqueteo sino por conocimiento”⁵. Este trabajo con la imagen se observa en otras producciones del sello⁶, como el retrato de Mercedes Sosa en *Canciones con fundamento* o el de Carlos Vallejos (El Grillo 006).



Figura 2: Tapa disco

Varios autores coinciden en que es desde fines de la década del cincuenta que comienza a crecer la visibilidad de las tapas de los discos en el desarrollo de lo que suele denominarse «arte de tapa». Entre las distintas búsquedas estéticas se asienta el retrato como género predominante en la década de 1960 y se incorpora texto (críticas, comentarios, instrucciones) en la contratapa⁷. En la misma época se producen en la

⁵ Entrevista personal de la autora a Ramón Ayala, Buenos Aires, 11 de agosto de 2018.

⁶ Corresponde a un modo de hipervisualidad, en que la imagen se expande y es trabajada con claroscuros, estilizaciones, etc. Véase Fernández, José Luis y otros. “Momentos de visualidad en lo fonográfico”, *Revista LIS*, 2, 2008, p. 23-38.

⁷ Véase Fernández y otros. “Momentos de visualidad”; Lapuente, Mariano y Santiago Videla. “Construcciones gráficas de instituciones fonográficas”, *Revista LIS*, 1, 2008, pp. 115-128 y Videla,

industria discográfica avances tecnológicos que permiten abaratar costos de grabación, conllevando la posibilidad de descentralizar la producción de los grandes sellos (las *majors*) y favorecer el surgimiento de grabadoras más pequeñas (*indies*)⁸.

La introducción de este tipo de textos explicativos —a la manera de manifiestos de ideas— aparece en todos los reversos de las producciones discográficas de Matus. El LP analizado no es excepción:

Para mi tierra, para mi pueblo que es un pedazo de todos los pueblos del mundo, va este, mi primer canto de madera y río.
Todo lo que lo nutre viene del hombre, porque él es la síntesis de la naturaleza, la materia animada que construye, que realiza este destino maravilloso que se llama América.
Nació con el dolor del cosechero, Chaco adentro, en el surco árido de algodón y sueños blancos.
Tiene la alegría del grito —sapucay— enarbolado con la sangre del hachero, de pie sobre la tierra bermeja.
Creció con crujido del cachapé, llevando al gigante muerto por el túnel verde del monte en su viaje final.
Está hecho de angustia y esperanza, amasado en el silencio vegetal de la tierra o en tumulto sudoroso del obraje.
Quiere ser auténtico, para ser un digno puente que nos ayude a comprendernos a través de la distancia, sin mistificaciones, como somos, con las alpargatas desflecadas, pero el alma luminosa y respetando este vehículo extraordinario que es la canción popular.
Si este disco lograra despertar un poco de esa emoción que yo he visto latir en los ojos de un niño; si lograra representar lo hermoso de cualquier gesto del hombre común; si el público tomara para sí, alguna de las imágenes que viven en él, ha cumplido su cometido.

RAMÓN AYALA⁹

Varios puntos son interesantes de observar aquí, en especial: el ideario americanista priorizado sobre el nacionalista; la reivindicación de la figura humana sobre la representación del paisaje; la descripción de las condiciones materiales de los trabajos del hombre —campesino en particular—; la defensa de un relato que muestre la realidad sin deformaciones ni mistificaciones; la reivindicación de la canción popular como instrumento de concientización; la confianza en la acción del hombre y un mensaje esperanzador respecto del porvenir. Estos aspectos coinciden con el ideario general del manifiesto firmado por el movimiento del Nuevo Cancionero en Mendoza en 1963¹⁰. El

Santiago. “Un fragmento de vida no musical de la música. Publicidades de compañías discográficas a principios de la década del ‘60”, *Interscience Place*, 2004, p. 3.

⁸ Véase Garófalo, Reebee. “From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century”, *American Music*, 17, 3, 1999, pp. 318-354.

⁹ El EP recorta el texto completo al primero, segundo y último párrafo.

¹⁰ Ayala no figura entre sus firmantes. En términos generales el Nuevo Cancionero proponía: incorporar al cancionero diversidad de expresiones regionales que abarcaran las sensibilidades de todo el país para compensar la preeminencia cultural, política, social y económica de Buenos Aires; terminar con un folclorismo de tarjeta postal en una renovación de la música en forma y contenido; apoyar y estimular el espíritu crítico en peñas y organizaciones culturales; testimoniar y expresar por el arte nuestra realidad, sin

texto de contratapa hace estallar la complejidad de la obra: funciona a la vez como metatexto –proponiendo al lector un discurso sobre sí mismo– e intertexto –posibilitando relaciones con otros discursos–, enriqueciendo así las posibilidades de significación.

El contenido

El LP *El hombre que canta al hombre* contiene doce piezas: ocho canciones, dos instrumentales y dos poemas recitados con acompañamiento; en su mayoría composiciones de Ayala. Los recitados aparecen también en otras piezas, antes o en medio de los versos cantados. Acorde a su título, el disco pone al hombre como protagonista de las canciones. Sólo unas pocas piezas tematizan la naturaleza: las galopas instrumentales “La vertiente” y “Aracy (Madre del tiempo)”, y la “Canción del Iguazú”, si bien en ésta la presencia del hombre está sugerida. Las restantes describen oficios comunes en la Mesopotamia o desarrollan alguna temática social. No está presente la temática amorosa. Es significativa la inclusión de “Río de los pájaros” del uruguayo Aníbal Sampayo, canción que describe el río Uruguay a través de los habitantes de la costa. También llama la atención la inclusión de dos piezas muy populares en la época y en apariencia contrastantes con el estilo general del disco: el chamamé “El Moncho” y el rasguido doble “Juan Payé”¹¹. El contenido es el siguiente:

FAZ A

- 1) EL CACHAPECERO (Canción misionera).
- 2) CANCIÓN DEL IGUAZÚ (Galopa). Ramón Ayala/Vicente Cidade.
- 3) LA VERTIENTE (Galopa).
- 4) COPLAS DEL MONTE (Poema).
- 5) EL MONCHO (Chamamé). Ramón Ayala/Prudencio Giménez.
- 6) EL COSECHERO (Ragido doble)

FAZ B

- 1) EL MENSÚ (Galopa). Ramón Ayala/Vicente Cidade.
- 2) EL HOMBRE (Poema)
- 3) SOL DE LIBERTAD (Canción)
- 4) ARACY (Madre del tiempo) (Galopa). Oscar Rosati.
- 5) JUAN PAYÉ (Ragido doble). O. Sosa Cordero/Luis Ferreira.
- 6) RÍO DE LOS PÁJAROS (Canción). Aníbal Sampayo¹².

concesiones ni deformaciones a partir de una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente; acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, alegrías, luchas y esperanzas. AA.VV. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, 1963, snp. Recuperado de [\[http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html\]](http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html).

¹¹ Con un estilo musical tradicional y poesía costumbrista que utiliza lenguaje coloquial, estas piezas describen al paisano rural en su momento de ocio –el baile– luego de la jornada laboral. Se conjetura que, en la tematización de la danza y la diversión, la canción popular es concebida no sólo como un medio de denuncia: participa de la construcción de lazos sociales a través de la manifestación de momentos alegres de la vida.

¹² Ayala, Ramón. *El hombre que canta al hombre*, Ediciones El Grillo, Buenos Aires. [LP].

La música está interpretada por Ramón Ayala en guitarra y voz. Siendo éste un formato «común» en la música popular argentina de raíz folclórica, no lo es en cambio el repertorio elegido. Los ritmos representados provienen de la región litoral: chamamé, galopa, rasguido doble, o un «aire» de éstos. El disco pone así en cuestión el «paradigma clásico» del folclore al ubicarse por fuera del mapa musical determinado por el canon, donde predomina repertorio proveniente del Noroeste, Pampa y Cuyo¹³.

Aunque no es objeto aquí realizar un análisis musical exhaustivo, puede apreciarse (si se toma como punto de comparación el corpus del *boom*) una estética poco convencional en sus aspectos formales, melódicos y/o armónicos. Como ejemplo basta escuchar “El cachapecero”, que abre el disco. Definida como “canción misionera”, la introducción presenta en sus primeros compases un efecto de arrastre en las cuerdas que empieza en carácter rapsódico y misterioso, adquiriendo poco a poco la estabilidad rítmica que dará lugar al acompañamiento del canto. Luego sigue la parte A (lento) seguida de un verso¹⁴ que funciona como transición a la parte B, más rápida y con acompañamiento en ritmo de galopa. Luego se repite la melodía de A sobre el acompañamiento vivo de galopa y finaliza la canción, a manera de coda, el ya presentado verso de transición. Tanto esta forma (que no contiene la figura de estribillo), como la estructuración en frases (de diferente cantidad de compases) y los enlaces armónicos utilizados¹⁵ son poco convencionales en la música de raíz folclórica de la época. La canción toma particular ímpetu en B. Aquí, la elección de la galopa (de tempo rápido en compás de 6/8, movimiento constante y carácter vivo e incitante)¹⁶ adquiere una relevancia que excede la pieza, ya que se utiliza en la mitad de las composiciones del disco¹⁷. Lejos de la evocación literal, la poesía contiene un nivel metafórico considerable: sólo después de varios versos el oyente comprende que “el gigante muerto” refiere a un

¹³ Para aspectos relacionados a la construcción del canon véase Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folclore argentino*, Recoveco, Córdoba, 2009 y Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

¹⁴ El verso “¡Vamos... Tigre... Toro...Chispa... Guampa...!”. Ayala, Ramón. *El cachapecero*, Fermata, Buenos Aires, 1960, p.3.

¹⁵ La pieza está en modo menor. De manera escueta diremos que utiliza entre otros recursos el enlace I-III-VI-I en frase de seis compases, provocando así tensiones en una zona general de tónica. En ocasiones se mantiene el I grado por varios compases, moviendo la trama a partir de la incorporación de extensiones. También utiliza el IV mayor como dominante.

¹⁶ Véase Goyena, Héctor y Raúl Job de Llamas. “Galopa”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. V, SGAE, Madrid, 1999, pp. 354-355.

¹⁷ La proporción es mayor en el EP donde la galopa domina 3 de las 4 piezas: la popular canción “El mensú”, “Aracy” y “El cachapecero”. Completa el disco “El hombre”.

árbol, y que los sonidos primeros evocaban el andar del *cachapé* (carro que, conducido por el cachapecero, traslada los troncos talados hasta el río).

El cachapecero
(fragmento)

Algo se mueve en el fondo
del Chaco Boreal,
sombras de bueyes y carro
buscando el confín,
lenta mortaja de luna
sobre el cachapé,
muerto el gigante del monte
en su viaje final[...] ¹⁸

Una pieza que resume el ideario del disco es “El hombre”. Este recitado con acompañamiento de guitarra presenta una métrica de carácter vivo, por momentos cambiante y difícil de definir, cuyo movimiento constante recuerda el arpegiado de la música de arpa paraguaya. El poema es un homenaje al hombre, sus trabajos y su rol fundamental como centro de la naturaleza y de la historia.

El hombre
(fragmento)

Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de luz y de tierra,
parado sobre los siglos
andando sobre el planeta.
Qué cosa hermosa es el hombre
hecho de luz y de tierra.

El de manos como el árbol
con cicatrices de invierno,
y el que al calor de la fragua
va modelando el acero
y el que por el túnel verde
bajo el techo de la selva
anda en busca del misterio
de la savia y de la estrella.
Y el que manda y con su voz
hace un látigo invisible
al sumiso, acostumbrado
a una vida de imposibles.

Ignoran que el mundo gira
como los mares y el tiempo,
que desde el pozo de sombras
donde viven sumergidos
son un punto pequeñito
prendidos al universo [...] ¹⁹

¹⁸ Ayala, Ramón. *El cachapecero*, Fermata, Buenos Aires, 1960, p.3.

¹⁹ Ayala, Ramón. *Desde la selva y el río*, Roberto Vera Editor, Buenos Aires, 1986, p. 160.

El “mundo del arte”²⁰ en torno al disco

Desde un enfoque sociodiscursivo, el objeto-disco puede considerarse un «enunciado» (complejo por las distintas materialidades que articula), resultado de una práctica discursiva. Dicha práctica está investida de una configuración espaciotemporal de «sentido» que se relaciona con las condiciones de producción específicas, es decir, el sistema de relaciones sociales específico en que se encuentra inserto el agente social que produce el enunciado²¹.

Ramón Ayala relata haber conocido y entablado amistad con Armando Tejada Gómez –y a partir de él con Mercedes Sosa y Oscar Matus– a raíz de una visita a Mendoza realizada a comienzos de la década de 1960. Para entonces el misionero llevaba unos tres lustros de trabajo artístico, contando sus 10 años como integrante del Trío Sánchez, Monges, Ayala²². En 1960, luego de varios registros discográficos y a pesar de una carrera relativamente exitosa, Ayala deja esta agrupación e inicia su carrera solista:

Teníamos [con Monges y Sánchez] distintas ambiciones, otros objetivos. Yo tenía otra esperanza, otro horizonte: saber de la vida, saber de los destinos del hombre, saber cómo el hombre parado en este planeta tierra debe al menos interesarse y lograr cosas importantes para su tierra. Eso hacen los tipos que tienen algo más que caracú. Pero son pocos los que logran escapar a esa mecánica estúpida [...]. A mí me interesaba tratar de rascar esa corteza, y tratar de encontrar donde está la luz del hombre, el por qué existir [...]. Yo sentía que estaba destinado a hacer otro tipo de arte. Lo solía mirar mucho a Atahualpa Yupanqui²³.

Imaginamos que Ramón Ayala encontró en el grupo congregado alrededor de Tejada Gómez lo que podríamos llamar la «horma para su zapato», es decir, un ámbito propicio para compartir, discutir y desarrollar inquietudes artísticas que ya venía gestando en composiciones tan tempranas como “El mensú” (1956)²⁴. En 1964 la productora de

²⁰ Tomamos aquí prestado el concepto proveniente de la sociología del arte, que concibe la obra no como expresión individual de creatividad, sino como el producto de la interacción y cooperación de personas e instituciones, que conforman una red en torno al artista. Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2008. [*Arts Worlds*, University of California Press, Berkley, 1982].

²¹ Fue útil para estos abordajes el enfoque aplicado por Claudio Díaz en su análisis del disco *Taquetuyoj*. Véase Díaz, Claudio. “*Taquetuyoj*. Un enunciado en el campo del folklore”, en Corti, Berenice y Claudio Díaz (comps.) *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*, Eduvim, Villa María, 2017, p. 161-190.

²² Sobre sus aspectos biográficos véase Ayala, Ramón. *Confesiones a partir de una casa asombrada*, Serapis, Rosario/EDUNAM, Posadas, 2015.

²³ Entrevista personal de la autora a Ramón Ayala, Buenos Aires, 11 de agosto de 2018.

²⁴ Entre otras piezas tempranas con temática social podemos nombrar “El hachero” (1959), “El jangadero” (1959), “José Ramón Cantaliso” (1960), “Sol de libertad” (1960), “Hacha y chacho” (1960), “El pescador” (1960), “Coplas sureñas” (1962).

Matus edita *El hombre que canta al hombre*²⁵. La grabación no es un hecho aislado. Ayala participa de la grabación del disco fundante del movimiento del Nuevo Cancionero, *Canciones con fundamento*, donde participa como guitarrista acompañando la voz de Mercedes Sosa en tres composiciones propias: “El cachapecero”, “El jangadero”, y “El cosechero”, en una especie de trilogía del trabajador del Litoral. Poco después, Ayala lanza junto a Armando Tejada Gómez un disco doble titulado *Canciones y Poemas en dirección del Viento*²⁶. Finalmente, en julio de 1967 Ayala viaja a La Habana para participar del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta, como parte de la delegación argentina invitada, conformada por Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos y la cantante paraguaya Amanda Caballero “Resedá”, entonces esposa de Ayala²⁷. Como resultado del encuentro se edita posteriormente un disco colectivo en el que queda registrado “El Mensú” (Ayala) y “Coplera del viento” (Matus-Tejada Gómez). Éste parece ser el corolario de una amistad –o al menos un vínculo de afinidad y colaboración artística– al que le siguieron la ausencia de Ayala del país por 10 años y la disolución del Nuevo Cancionero como colectivo.

Consideraciones finales

El estudio del disco habilitó el abordaje de sus diferentes elementos constitutivos (la música, las letras, la gráfica y el texto de contratapa) permitiendo una interpretación del mismo como obra integral. Se atendió también a las condiciones de producción específicas del disco como enunciado y se intentó reconstruir el sistema de relaciones sociales en que participaba Ayala, en virtud de un análisis contextual más completo.

Se concluyó que *El hombre que canta al hombre*, con sus particularidades, acompaña la unidad estética e ideológica que caracteriza las producciones discográficas de Matus y es coherente con los discursos y postulados del Nuevo Cancionero. Los mismos se ven reflejados en sus diferentes niveles de significación, poniendo en cuestión

²⁵ La fecha no está impresa en el disco. Fue estimada por una dedicatoria encontrada en un ejemplar firmado donde se lee el año; y por el disco de Carlos Vallejo con numeración El grillo 006 que especifica el año (1964) en la contratapa. Agradezco a Darío Raris su colaboración desinteresada al facilitarme ambos materiales. Por otra parte, conjeturamos que al candor del manifiesto firmado en 1963 y con el posterior traslado de varios de sus miembros a Buenos Aires, el intento de concretar sus ideas en términos materiales (grabaciones) tuvo que ser inmediato. Si estamos en lo cierto, esto obliga a revisar buena parte de la bibliografía del período que fecha el disco de Mercedes Sosa, *Canciones con fundamento*, como de 1965.

²⁶ Disco estimado en 1965, editado por Espectáculos audio. Contiene: “Muchacho de septiembre” y “Manifiesto del horizonte” (poemas de Tejada Gómez) y por Ramón Ayala, “José Ramón Cantaliso” (sobre poema de Nicolás Guillén) y “Coplas sureñas”.

²⁷ Casa de las Américas convocó también a Mercedes Sosa y Tejada Gómez, quienes desestimaron la invitación. Véase García y otras. “Testimonial del nuevo cancionero”.

lo que Claudio Díaz llama el “paradigma clásico” del folclore. Ayala en sus composiciones pone al hombre como protagonista y sujeto histórico, en virtud de revisar un discurso atemporal, paisajístico, vacío de sujeto y de conflicto. Produce entonces una tensión con la tradición y una renovación del cancionero popular en forma y contenido. Creemos que éstas son las “hipótesis comunes básicas” que otorgan cohesión a este conjunto de artistas que conforman un “grupo creativo”²⁸, lo que hace pertinente considerar la pertenencia de Ayala al Nuevo Cancionero.

Esta ponencia pretendió atender a una vacancia historiográfica y constituyó un primer acercamiento a esta temática, que por supuesto será profundizada en futuros trabajos.

²⁸ La noción de grupo creativo es planteada por Mancuso para referir a un tipo de formación cultural en la que hay ante todo una pertinencia común —a partir de la postulación de algunas hipótesis básicas comunes— de la que se derivará la pertenencia y la consecuente práctica, y no al revés. Véase Mancuso, Hugo. “Grupos creativos y tradición cultural”, *AdVersus*, XII, 28, 2015, pp. 1-13.

Angélica Adorni: Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (orientación Música) egresada en 2011 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA) y becaria doctoral UBACyT. Su proyecto tematiza el análisis musical y socio-histórico de la canción popular litoraleña argentina en torno a la década de 1960. Es profesora de *Historia de la música popular argentina y latinoamericana* y de *Etnomusicología latinoamericana* en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de Buenos Aires. Ha sido docente en distintos niveles educativos e investigadora auxiliar del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En los últimos años sus tareas han estado abocadas al estudio y la enseñanza de la música argentina. Posee ponencias, artículos y reseñas en ámbitos especializados con temáticas vinculadas al tango y la música popular de raíz folclórica.

A mudança na prática caiçara da Folia de Reis no Município de Guarujá - SP

Daniel Alves dos Santos
Universidade Federal de Pelotas

Resumo

Este trabalho pretende analisar as mudanças nas práticas musicais dos caiçaras no município do Guarujá (litoral sul de São Paulo, estado do sudeste do Brasil) à partir de duas gravações, a primeira de 1967 gravada pela musicóloga Kilza Setti na praia do Tombo e a segunda gravada na Prainha Branca (praia e vila caiçara) por um dos moradores do lugar em 6 de janeiro de 2017. Ainda é hipótese afirmar a relação que existe entre as duas gravações e será preciso futuras idas a campo para que os próprios caiçaras da prainha branca digam se, de fato, há uma relação.

Abstract

This work intends to analyze the changes in the musical practices of caiçaras in the municipality of Guarujá (south coast of São Paulo, southeastern state of Brazil) from two recordings, the first of 1967 recorded by musicologist Kilza Setti at Tombo beach and the second recorded in Prainha Branca (beach and caiçara village) by one of the residents of the place on January 6, 2017. It is still hypothesis to state the relationship between the two recordings and it will be necessary future trips to the field so that the caiçaras if there is a relationship.

Introdução

Este trabalho pretende analisar as mudanças nas práticas musicais dos caiçaras no município do Guarujá (litoral sul de São Paulo, estado do sudeste do Brasil) à partir de duas gravações, a primeira de 15 de janeiro de 1967 gravada pela musicóloga Kilza Setti na praia do Tombo e a segunda gravada na Prainha Branca (praia e vila caiçara) por um dos moradores do lugar em 6 de janeiro de 2017. As duas gravações tratam de músicas relacionadas à folia de reis. Além das gravações será utilizada nesta empreitada como base para a análise, a fala do "Passarinho" –puxador e zabumbeiro da folia de reis na Prainha Branca– sobre a história da tradição da folia conseguida através de uma entrevista de uma primeira ida a campo na Prainha Branca.

Antes de adentrar nos objetivos deste texto, faz-se necessário explicar o que nos diz o termo caiçara. A palavra «caiçara» vem do Tupi, *caá-içara*¹, que teve como primeiro sentido denominar estacas fincadas em torno das tabas ou aldeias e o curral feito de galhos de árvores fincados na água para cercar o peixe². Com o passar do tempo, passou a ser o nome dado às palhoças construídas nas praias para abrigar as canoas e os equipamentos dos pescadores e, mais tarde, para identificar o morador de Cananéia³ e que, mais tarde, passou a ser a denominação local para aquelas comunidades e indivíduos que vivem ao longo do litoral dos Estados de São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. Elas apresentam cultura e um mundo de vida que os diferencia das comunidades tradicionais do interior desses estados (caipiras)⁴. A cultura caiçara é baseada na pesca e na agricultura de subsistência no litoral das regiões do sul e sudeste brasileiro.

Esta investigação ainda se encontra em estágio inicial, sendo assim, serão necessárias outras idas a campo com a proposta de desenvolver uma etnografia (um dos arcabouços metodológicos da etnomusicologia) mais detalhada.

A Folia de Reis

Como nas duas gravações tem-se canções que fazem parte da folia de reis, é importante que seja esclarecido do que se trata a prática. Trata-se de uma prática do catolicismo popular baseada no evangelho de Matheus (2: 1-12) que tem como

¹ Sampaio, Teodoro. *O tupi na geografia nacional*, Brasileira, São Paulo, 1981.

² Adams, Cristina. "As Populações Caiçaras e o Mito do Bom Selvagem", *Revista de Antropologia*, 43, 1, 2000, pp. 145-182.

³ Fundação Sos Mata Atlântica. *Dossiê Mata Atlântica*, São Paulo, 1992.

⁴ Ver Diegues, Antonio Carlos. "Diversidade biológica e culturas tradicionais litorâneas: o caso das comunidades caiçaras", NUPAUB, *Série Documentos e Relatórios de Pesquisa*, 5, 1988.

simbolismo, a chegada dos reis magos ao encontro do menino Jesus recém-nascido em 6 de janeiro também conhecido como dia de santos reis. Todavia no II Concílio do Vaticano que aconteceu em 4 sessões (1962-1965), decidiu-se que a folia aconteceria em um domingo entre o 2 e 8 de janeiro, deixando de ser feriado no dia 6 em alguns países como Brasil e Portugal⁵. As práticas e rituais variam de acordo com a região do Brasil, como nos explica Lourenço:

As tradições de Reis no Brasil sofreram influências locais, regionais e étnicas. Assim como na Europa, foram se popularizando e por consequência assumindo traços das diversas regiões brasileiras, porém mantendo sempre a base de devoção aos Santos Reis. Dessa forma, com características muito próximas ou algumas vezes bem diferentes, as tradições de Reis receberam diversos nomes: Reisados, Pastoris, Lapinhas, Ternos de Reis, Bois de Reis, Bois de Mamão, Folias de Reis e outros⁶.

A Gravação de 1967 (praia do tombo)

A gravação⁷ foi feita pela musicóloga Kilza Setti em 15 de janeiro de 1967 “no Bar do violeiro e cantador Andreilino Ramos e seu irmão Francisco Benedito de Oliveira, acompanhados de grupo de músicos na praia do tombo” segundo a mesma me afirmou por email. Kilza Setti me afirma também que a gravação fez parte do projeto “Levantamento do Folclore Musical da Baixada Santista”, encomendado por Renato Almeida, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (ligado ao MEC/RJ), em parceria com o Conservatório Musical de Santos (atualmente Faculdade de Música de Santos), dirigido pelo maestro Italiano Tabarin. Como a pesquisa estendeu-se para uma das ilhas distantes da costa, contamos com o apoio da Marinha do Brasil, que nos cedeu embarcação, o que nos permitiu chegar até a Ilha Monte de Trigo.

Os instrumentos musicais presentes na gravação são zabumba, violas e rabeca. Todos os músicos são nativos caiçaras da região. Trata-se, como é possível ouvir em um trecho do áudio, de uma das canções da «folia», ou seja, da folia de reis. Além disso, pode-se perceber que as vozes de quem canta estão arrançadas em intervalos (terças, sextas, entre si, muito comum na música caipira/sertaneja no interior do estado e que tem influência da música portuguesa.

⁵ Ver Silva, Affonso M. Furtado da. *Reis Magos: história, arte, tradições: fontes e referências*, Leo Christiano Editorial, Rio de Janeiro, 2006.

⁶ Lourenço, Aliny Cristina. *A Folia de Reis de São José do Barreiro: recurso cultural brasileiro*. [Dissertação de mestrado. Programa de interunidades de pósgraduação, estética e história da arte], Universidade de São Paulo, 2014, p. 75.

⁷ Disponível no site do acervo Memória Caiçara [<http://www.memoriacaicara.com.br/>].

Infelizmente, Kilza não conseguiu efetuar a gravação programada para o mesmo ano na prainha branca, pois os músicos não apareceram. Entretanto através da gravação feita durante a folia de reis na comunidade caiçara dessa mesma praia em 2017 e da fala do Silvano Ledo sobre o início da prática, é possível supor a relação entre as duas gravações em se tratando da prática caiçara da folia de reis no Guarujá.

A gravação de 2017 (prainha branca)

A gravação⁸, neste caso, em vídeo foi feito por um dos moradores da comunidade caiçara da prainha branca em janeiro de 2017. O vídeo se passa em uma das casas em que o cortejo da folia visita. A folia se inicia meia-noite e termina às 6 da manhã. Os instrumentos musicais presentes são uma zabumba, um saxofone, um violino, uma viola e um violão. A maioria dos músicos não é caiçara e vem de outros lugares. Todos cantam em uníssono. Vestem um chapéu com tiras de cetim coloridas penduradas.

A fala do "Passarinho"

No dia primeiro de fevereiro fui até a prainha branca para conversar com alguém que pudesse me dizer algo a respeito da folia de reis. Me indicaram Silvano conta que, até onde ele sabe, a tradição começou por volta dos anos 60 com o seu avô (Diógenes) – que era cantador– e mais outras personagens que tocavam folia em Guarujá e Bertioga até que o mesmo aprendeu a tocar viola, começando assim a praticar a folia na vila da Prainha Branca. Houve uma interrupção, após a morte de seu avô, sendo retomada por “Passarinho” na década de 90.

Considerações Finais

Com base na fala de Silvano, é possível supor que a primeira gravação tem relação com a segunda e à época de início da prática da folia de reis. Entretanto será preciso futuras idas a campo para que os próprios caiçaras da prainha branca me digam se a gravação de 1967 tem, de fato, relação com eles. Sendo assim, ainda é uma hipótese pensar a relação entre as duas gravações, apesar de Kilza Setti ter me afirmado por email que havia relações entre as gravações.

⁸ Disponível em: [<http://www.youtube.com/watch?v=1AJnQC78TaY>].

Daniel Alves dos Santos: Graduação em andamento - bacharelado em música - ciências musicais na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). É técnico em segurança do trabalho pela Escola Técnica Estadual de São Paulo (ETEC) e concluiu o ensino médio na mesma.

Pierre Souvtchinsky y los músicos rusos: sus proyectos de colaboración con Stravinsky y Prokofiev

Javier Ares Yebra

Universidad de Vigo (España)

Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación de Argentina

Resumen

En el marco de sus afinidades estéticas, de colaboración e intercambio intelectual con los músicos que formaron parte de su círculo de amistades, el principal objetivo de esta comunicación es presentar el papel decisivo de Pierre Souvtchinsky en la *Poética musical* (1939) de Igor Stravinsky, y sus contribuciones a la *Cantata Op.74* (1937) de Serguei Prokofiev. Se expone además su vinculación con otros dos proyectos, la obra *Perséfone* (1933) y la catalogación de los archivos personales de Stravinsky. A pesar de que finalmente no se concretó su participación en ellos muestran aspectos esenciales de sus conexiones con el compositor.

Conceptos clave: Souvtchinsky, Stravinsky, Prokofiev, *Poética musical*, *Cantata Op. 74*.

Pierre Souvtchinsky and the Russian Musicians: His Collaboration Projects with Stravinsky and Prokofiev

Abstract

Within the framework of his aesthetics affinities, collaboration and intellectual exchange with the musicians who formed part of his circle of friends, the main objective of this communication is to present the decisive role of Pierre Souvtchinsky in the *Musical Poetics* (1939) by Igor Stravinsky, and his contributions to the *Cantata Op. 74* by Serguei Prokofiev. His connection with other two projects is also exposed, the work *Persephone* (1933) and the cataloging of Stravinsky's personal archives. Although the participation of Souvtchinsky in them did not materialize, they show essential aspects of his connections with the composer.

Keywords: Souvtchinsky, Stravinsky, Prokofiev, *Musical Poetics*, *Cantata Op. 74*.

Presentación

La presente comunicación expone algunos elementos surgidos a partir de una reciente tesis doctoral dedicada al análisis del pensamiento musical de Pierre Souvtchinsky y, de manera especial, a sus conexiones con Igor Stravinsky¹. Este trabajo se realizó a partir de algunas fuentes pertenecientes al Legado Souvtchinsky, y de otras que se encuentran en el Fondo Souvtchinsky de la Biblioteca Nacional de Francia². El material incluye correspondencia, artículos y textos diversos, notas autobiográficas, libros colectivos, revistas y fotografías. En la investigación, hemos considerado como fuente no sólo aquellos escritos elaborados directamente por Souvtchinsky, sino también las publicaciones en las que actuó como editor o coordinador, entendiendo que existe una participación activa en el contenido que da cuenta de sus propias concepciones.

Notas biográficas³

Pierre Souvtchinsky nació en San Petersburgo en 1892. Fue crítico musical y literario, ensayista, cantante, pianista, autor de libretos para ópera, compositor modesto, organizador de conciertos, fundador de revistas y editor de libros colectivos. Sus primeras nociones sobre música llegaron probablemente a través de su madre, cantante cercana al círculo de Tchaikovsky. Paralelamente a sus estudios universitarios, asistió a clases de piano con Félix Blumenfeld.

En 1914-1915 fundó la revista *El Contemporáneo Musical* junto a Andrei Rimsky-Korsakov, en 1917 la revista *Melos* con Boris Asafév y en 1926 la revista literaria *Versty* junto a Dmitri Mirski y Marina Tsvetaeva. Después de abandonar Rusia y tras un período en Kiev, en 1920 se encuentra en Sofía con el lingüista Nikolay Trubetskoy, hecho que resulta decisivo en la creación del Movimiento Eurasiático. En 1925 llega a París, donde se integra a diversos círculos intelectuales y artísticos. En 1946 conoce a Pierre Boulez y juntos fundan los conciertos del *Domaine Musical*. Dirige al mismo tiempo la publicación musicológica surgida de este proyecto.

¹ Ares Yebra, Javier. *Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta*, inédito [Tesis doctoral], Universidade de Vigo, Pontevedra, 2017.

² El legado Souvtchinsky, título provisional, es un fondo documental actualmente en catalogación dedicado a la figura del filósofo y musicólogo ruso Pierre Souvtchinsky. Este fondo cuenta, entre otras, con una serie de fuentes parcial o totalmente inéditas sobre Igor Stravinsky, algunas de las cuales han sido utilizadas para la elaboración de esta comunicación.

³ Para una ampliación de estas notas véase Walterskirchen, Konrad. "Pëtr Suvčinskij (1892-1985)", en Éric Humbertclaude (dir.), *Pierre Souvtchinsky, cahiers d'étude*, L'Harmattan, Paris, 2006, pp. 1-125 y Souvtchinsky, Pierre. *Un siècle de musique russe (1830-1930). Glinka, Moussorgsky, Tchaikovsky, Stravinsky*, Actes Sud, Arles, 2004. [Edición realizada y presentada por Frank Langlois con prefacio de Pierre Boulez].

En sus cerca de 90 artículos publicados en numerosas revistas, identificamos tres líneas temáticas: las ideas eurasiáticas, la literatura y, sobre todo, la música. En sus escritos musicales, dedicados principalmente a la música rusa, destacan sus diez artículos a Stravinsky entre 1930 y 1976 y su libro *Un siècle de musique russe (1830-1930)*. *Glinka, Musorgsky, Tchaikowsky, Strawinsky*, editado póstumamente. Murió en París en 1985.

Souvtchinsky y Stravinsky

En su *Notice Autobiographique* Souvtchinsky señala: “En 1922 Souvtchinsky se encuentra con Igor Stravinsky en Berlín, evento decisivo y feliz en su vida”⁴. Ese mismo año se inicia la correspondencia entre ambos. En 1967, Stravinsky solicitó a Souvtchinsky su presencia en Los Ángeles para ayudarle con sus archivos personales:

Muy querido amigo. Le escribo por fin para instarle a que acepte la invitación de visitarme aquí y que me ayude, durante el período de tiempo que pueda disponer, en la clasificación de mis viejos archivos y papeles, y descubrir lo que deba ser descubierto en ellos. El trabajo físico no será demasiado grande. La mayor parte del material ya ha sido clasificado por fechas. Pero en cuanto al contenido, sólo puedo confiar la evaluación del mismo a usted, no sólo como un amigo íntimo en quien puedo confiar, sino también como erudito y autoridad cualificada, que posee las lenguas y los conocimientos necesarios⁵.

En 1970, Souvtchinsky y los demás miembros del comité francés del archivo Stravinsky, establecieron un plan de acción que incluía la publicación de sus fondos en seis volúmenes. Tras la muerte del compositor en 1971, Souvtchinsky no ocultó su decepción ante la interrupción de este proyecto:

[...] había planeado editar la correspondencia de Stravinsky en seis volúmenes. Desgraciadamente, después de la muerte de Stravinsky, este proyecto fue anulado por voluntad de su viuda y de Robert Craft, y todas las copias de las cartas fueron devueltas a la señora Vera Stravinsky⁶.

Souvtchinsky trató de continuar el encargo del compositor. En 1976, envió un escrito a Pierre Boulez y Paul Sacher, proponiéndoles la creación de un centro de estudios Stravinsky⁷. Desde 1983, sus archivos personales sobre el compositor se encuentran depositados en la Fundación Paul Sacher de Basilea.

⁴ Souvtchinsky, Pierre. “Notice autobiographique”, en Éric Humbertclaude (ed.), *(Re)lire Souvtchinsky*, La Bresse, París, 1990 [1982], pp.7-8. [Todas las traducciones de esta comunicación son nuestras].

⁵ Dufour, Valérie. *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*. Editions de l’Université de Bruxelles, Bruxelles, 2006, p. 57.

⁶ Souvtchinsky, Pierre. “Notice autobiographique”, p. 8.

⁷ Véase Souvtchinsky, Pierre. “Quelques remarques pour le projet d’un Centre d’études Igor Stravinsky”, inédito (L.S.), 1976. [2 páginas mecanografiadas en francés].

***Perséfone* (1933)**

En 1933, Stravinsky invitó a Souvtchinsky a interpretar el papel del personaje Eumolpo en *Perséfone*, ópera-ballet con libreto de André Gide, encargada al compositor por Ida Rubinstein. Tras unos meses de intercambio de impresiones en torno a la obra, Souvtchinsky le comunicó al compositor:

Finalmente he decido rechazar mi participación en *Perséfone*. Temo perjudicar mucho a la obra con mi interpretación defectuosa. Siento claramente que Ida Lvovna [Rubinstein] no confía en mí y no me guarda simpatía. La entiendo perfectamente: por qué se debe arriesgar [...] cuando hay oportunidad de invitar a un cantante exitoso con mucha fama. Usted sabe bien hasta qué punto me apura este rechazo, pero rechazándolo ahora sé que no le hago a usted una faena [...]⁸.

Tras recibir la decisión de su amigo, Stravinsky le contesta:

Me da mucha pena su decisión [...] Incuestionablemente, usted debe cantar el papel de Eumolpo durante la siguiente temporada, si no durante ésta [...] Leí su carta a Ida Lvovna y ella le escribirá muy pronto. Usted se equivoca pensando que ella no tiene simpatía hacia su participación en *Perséfone*⁹.

Souvtchinsky acabó participando en alguna representación. Pero una impresión no del todo positiva de Ida Rubinstein pudo ser determinante en su decisión. En una de sus conversaciones con Robert Craft, Stravinsky rememoró la obra en los siguientes términos:

R.C.: ¿Qué recuerda de la representación original de *Perséfone* y qué piensa de las versiones actuales de esta obra?

I.S.: La interpretación previa no escenificada en casa de los Polignac perdura con mayor claridad en mi memoria que el estreno en sí, que yo mismo dirigí. Todavía puedo ver el salón de la princesa, yo gruñendo ante el piano, *Souvtchinsky, estridente y abrasivo en su interpretación vocal de Eumolpo*, Claudel mirándome desde el otro lado del teclado, y Gide poniendo cara de disgusto en cada frase¹⁰.

Finalmente, fue René Maison el encargado de interpretar el papel de Eumolpo en el estreno de *Perséfone*, el 30 de abril de 1934 en la Ópera de París, bajo la dirección de Stravinsky. En 1936, la obra se representó en el Teatro Colón de Buenos Aires, también bajo la batuta de Stravinsky, y con Victoria Ocampo como recitadora en el papel de Perséfone.

⁸ Varuntz, Viktor (éd.). *I.F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Kompositot, Moscou, 3 vol., 1998-2003, n° 1746.

⁹ Ídem, n° 1747.

¹⁰ Stravinsky, Igor y Robert Craft. *Memorias y comentarios*, Acanilado, Barcelona, 2013, pp. 261-262.

Poética musical (1939)

En 1939 Igor Stravinsky fue invitado por la cátedra de poética de Harvard. Las conferencias pronunciadas, fueron publicadas posteriormente bajo el título de *Poética musical*. En la segunda conferencia, “Del fenómeno musical”, Stravinsky afirma:

[...] el problema específico del tiempo, del *cronos* musical [...] ha sido recientemente objeto de un estudio, particularmente interesante, del señor Pierre Souvtchinsky, filósofo ruso amigo mío. *El pensamiento del señor Souvtchinsky concuerda tan estrechamente con el mío propio, que no puedo hacer nada mejor que resumir su tesis*¹¹.

El estudio que afirma resumir Stravinsky es “La noción del tiempo y la música” (1939). El manuscrito original en ruso permanece sin publicar¹². Sí se editaron tres traducciones, ninguna realizada por Souvtchinsky, la primera en aparecer fue la versión en español que publicó la revista *Sur* en abril de 1939, tras lo que parece haber sido una gestión personal de Victoria Ocampo. El día 26 de ese mismo mes, Souvtchinsky evoca por primera vez el proyecto de la *Poética musical* en una carta al compositor:

El segundo (y probablemente el último) viaje que Roland-Manuel haga dependerá enteramente de ti. Está libre a partir de comienzos de junio. Por diversas razones, y particularmente por la lengua francesa, debería de llegar a ser más útil que yo. Le desarrollé en términos generales el plan y el carácter de las lecturas¹³.

En mayo, Souvtchinsky escribe:

Si consideras el resultado adecuado [de la quinta conferencia], se lo mostraré a Roland-Manuel, y haremos todo lo posible para traducirlo al francés antes de que él te visite. Me ha mostrado la primera conferencia. Creo que es buena, pero presenta demasiado material al mismo tiempo: alguno debería ser transferido a la segunda conferencia¹⁴.

En una carta del mismo mes, señala:

¡Que feliz estoy de que te guste mi texto! [...] Me encontraré con Roland-Manuel hoy para discutir la traducción [...]. Quizá en la primera lectura, donde hablas del ‘apetito artístico’, debería de ser mencionado también el *presentimiento del descubrimiento*. Roland-Manuel parafraseará para ti mis pensamientos en este sentido¹⁵.

¹¹ Stravinsky, Igor. *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1942, p. 21. [La cursiva es nuestra].

¹² “Заметки по типологии музыкального творчества. I. Время и музыка” [“Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”, 19 hojas mecanografiadas con correcciones autógrafas].

¹³ Craft, Robert. “Roland-Manuel and the Poetics of Music”, *Perspectives of New Music*, 21, 1-2, 1982-1983, pp. 487-505, p. 492. Además, véase Craft, Robert “Roland-Manuel and la *Poétique musicale*”, en *Stravinsky. Selected Correspondence*, vol. II, Faber & Faber, London, 1984, pp. 503-517.

¹⁴ Craft. “Roland-Manuel and the Poetics of Music”, p. 493.

¹⁵ *Ibidem*.

Entonces ¿cuál es la presencia real de Souvtchinsky en la *Poética musical*? A este respecto, Robert Craft señaló:

Stravinsky escribió aproximadamente 1.500 palabras para la *Poética musical*, pero en forma de nota verbal; no aparece una sola frase de él en el libro del cual es autor. El texto de 30.000 palabras fue escrito por Roland-Manuel, con asistencia, en la conferencia sobre la música rusa, de Pierre Souvtchinsky¹⁶.

Tratando de profundizar en el papel de Souvtchinsky, llegamos al manuscrito que dedicó a la planificación de las conferencias, un planteamiento en ocho lecciones, y no en seis como finalmente se llevó a cabo¹⁷. La presentación de las ideas a través de distinciones dialécticas constituye una especie de principio de ordenación.

No fue hasta 1972, en una serie de escritos póstumos atribuidos a Stravinsky, *Themes and Conclusions*, que apareció explicitada la vinculación de Souvtchinsky y de Roland-Manuel con las conferencias:

Después de haber acordado entregar las conferencias Charles Eliot Norton de Harvard en el invierno de 1939-1940, busqué la asistencia de Souvtchinsky para ayudarme a redactar mis textos en ruso y la de Roland-Manuel para revisarlos y pulirlos en francés¹⁸.

Souvtchinsky y Prokofiev

Podemos hablar de dos períodos en su amistad: San Petersburgo, de 1914 a 1918, años en los que el filósofo trataba de fomentar las obras de los nuevos compositores, entre ellos Prokofiev y Stravinsky, a través de su revista *El contemporáneo musical*. Y, desde los años 20, la época de París, período en el que Souvtchinsky llegaría a actuar en calidad de agente editorial del compositor, y que finaliza en 1936 con el regreso de Prokofiev a Rusia¹⁹.

La Cantata op. 74

¹⁶ Ídem, p.487.

¹⁷ El manuscrito fue publicado por vez primera en Dufour, Valérie: "La "Poétique musicale" de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky", *Revue de Musicologie*, 89, 2, 2003, pp. 373-392. La autora dedicó un segundo texto al análisis de esta fuente: Dufour, Valérie. "Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la Poétique musicale". *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 17, 2004. Por nuestra parte véase Ares Yebra, Javier. "El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky", en Yolanda Espiña & Miguel Ribeiro-Pereira (coords.), *Caderno de Teoría das Artes*, Universidade Católica Editora, Porto, 3, pp. 95-120.

¹⁸ Stravinsky, Igor. *Themes and Conclusions*, Faber & Faber, London, 1972, p. 49.

¹⁹ Para una ampliación sobre las conexiones de Souvtchinsky con Prokofiev, véase Poldiaeva, Elena. "Souvtchinsky et Prokofiev", en Éric Humbertclaude (dir.), *Pierre Souvtchinsky, cahiers d'étude*, L'Harmattan, Paris, 2006, pp. 127-163. [Traducido del ruso por Michel Maximovitch].

En el año 1936 la Rusia soviética se preparaba para la conmemoración de dos grandes eventos históricos: el veinte aniversario de la Revolución rusa y el centenario de la muerte de Pushkin. En el contexto de los años más duros de la purga llevada a cabo por el estalinismo, Prokofiev aceptó el encargo de la radio del estado de Moscú para la composición de una obra conmemorativa. Las condiciones de composición quedaron especificadas en los términos del contrato (1935):

- Tenía que estar acabada no más tarde del 15 de octubre de 1936.
- Una duración limitada a 25-30 minutos.
- Un estilo radiodifundible.
- Un objetivo políticamente correcto.
- El respeto a ciertas exigencias artísticas.

La obra, que finalmente no se estrenaría hasta 1966, fue diseñada para unos quinientos músicos: un coro profesional, un orfeón, una orquesta sinfónica, una orquesta de instrumentos de viento, una orquesta de instrumentos de percusión y un conjunto de acordeones. El libreto está basado en los textos *¿Qué hacer?* de Lenin, *Tesis sobre Feuerbach* de Marx, el discurso de Stalin a la muerte de Lenin y el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels.

Hacia los años setenta aparecen las primeras informaciones sobre las contribuciones de Souvtchinsky a la *Cantata op. 74*. En 1969, el musicólogo Grigori Chneyersson le envía una carta solicitándole información sobre su participación en la composición del libreto de la ópera *El Idiota* de Miaskovsky. En su respuesta, Souvtchinsky incluye algunos datos sobre la *Cantata op. 74*:

S.S. (Serguei Sergueievich) se ha dirigido a mí para que pueda indicarle y elegir los textos necesarios para la cantata sobre textos de Marx y Lenin [...]. Le propuse titularla “Marchamos”. La primera parte cantada (coro tutti) se inspira en la célebre frase de Marx «Los filósofos solamente explican el mundo». La segunda, reanuda el debate agitado de Lenin con los derrotistas. El coro está dividido en dos partes y varios grupos. Entre los dos coros y los grupos comienza un debate vivo y apasionado. La tercera parte es una especie de marcha en la cual se repite el leitmotiv “marchamos”²⁰.

En 1970, el musicólogo Izrail Nestiev escribe a Souvtchinsky para consultarle sobre su papel en la *Cantata op. 74*, con la intención de utilizarla en la reedición de su biografía de Prokofiev. Tal vez debido a la censura, el compositor no había citado anteriormente el nombre de Souvtchinsky en relación con la obra. En una carta de 1975

²⁰ Morrison, Simon. “The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev”, *The Journal of Musicology*, 23, 2, 2006, pp. 227-262.

al musicólogo Malcolm Brown, Souvtchinsky dio información adicional sobre sus aportaciones al trabajo:

En efecto, fui yo quien sugirió a Serguei Prokofiev, a petición suya, los textos que forman la base de la primera versión de la *Cantata* [...]. También le di la idea de dividir los coros en dos partes para explicar la polémica entre los bolcheviques y los mencheviques [...]. En mi proyecto no se incluía a Stalin²¹.

El texto de la primera versión de la *Cantata op. 74*, pensado en tres partes tal cual fue propuesto por Souvtchinsky entre 1935 y 1936, se considera a día de hoy como perdido. Una segunda versión, concebida en seis partes, no incluyó indicaciones sobre movimientos instrumentales. Por razones desconocidas, Prokofiev reescribió el libreto incorporando un nuevo título, *Lenin Cantata*, y varios cambios en el hilo narrativo. Insatisfecho con las dos versiones, el compositor terminó el trabajo siguiendo su propio criterio, en una tercera versión a diez partes que dio por finalizada en 1937.

A modo de conclusión

En la provisionalidad en la que debemos movernos, tanto como precaución metodológica como por la propia naturaleza de lo que es una comunicación, nos limitaremos a señalar algunas reflexiones.

Son numerosas las especulaciones en torno al regreso de Prokofiev a Rusia, y prosiguen hoy como motivo de debate. Su aceptación para llevar a cabo el proyecto de una obra conmemorativa en homenaje a la Revolución Rusa, en un momento tan convulso, sugiere un interés por establecerse allí como referente compositivo. La contribución de Souvtchinsky al libreto de la *Cantata op. 74* es decisiva. Actualmente se discute su papel en la tercera y última versión.

En relación con Stravinsky, se revela necesario desarrollar un enfoque crítico sobre la estética y la interpretación de la obra del compositor desde un intento por entender, por un lado, su necesidad de contar con una colaboración como la del filósofo y, por otro, la contribución de éste a su pensamiento musical.

Una lectura en paralelo permite apreciar que las ideas sobre el tiempo y la música expuestas en la *Poética musical* transcriben reflexiones centrales desarrolladas por Souvtchinsky en su artículo de 1939. A través de este texto, del manuscrito y de la correspondencia, podemos afirmar que Souvtchinsky es el demiurgo de la *Poética musical*, le aporta los fundamentos estéticos, los conceptos y referencias filosóficas: la

²¹ Ídem, p. 232.

coincidentia oppositorum de Nicolás de Cusa, la presentación de las ideas a través de distinciones dialécticas, las referencias a Aristóteles y Heráclito o la influencia bergsoniana.

La figura de Souvtchinsky, ciertamente poco transitada, resulta interesante en la medida en que su vida y su producción se articulan con destacados músicos y círculos intelectuales de su tiempo. Sus escritos constituyen una fuente importante en el estudio de la cultura y de la música rusa a lo largo de buena parte del siglo XX. Algunos de ellos, especialmente varios relacionados con Stravinsky, permanecen sin publicar.

Javier Ares Yebra: Máster y Doctor en Investigación en Comunicación por la Universidad de Vigo con la tesis *Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta*. Título Superior de Música en la especialidad de guitarra por el Conservatorio Superior de Música de A Coruña con Premio Extraordinario Fin de Carrera. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la URJC de Madrid. Miembro Correspondiente por España de la Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación de Argentina. Autor del libro *Prehudios Atlánticos. Ensayos sobre música y comunicación* (2016), cuenta con artículos en revistas de España, Argentina y Portugal. Ha ofrecido conferencias en la Universidad de Valladolid, la Kazakh National University of the Arts y próximamente en la Goldsmiths University y la University of Central Lancashire, entre otras. Recientemente le ha sido concedida una beca de investigación de la Fundación Paul Sacher (Basilea, Suiza) para trabajar con la *Stravinsky Collection*.

La colección del Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar”. Un legado de memoria musical de Córdoba

Cecilia Beatriz Argüello
Facultad de Artes. UNC

Resumen

El presente trabajo es un avance de investigación de lo realizado hasta el momento en el Archivo y en el Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar” pertenecientes al Teatro del Libertador General San Martín de la ciudad de Córdoba.

Entre los años 2007 y 2012 obtuve más de 2000 fotografías de partituras y otros documentos. Los manuscritos, si bien constituyen una minoría entre todo lo relevado, son los materiales de mayor interés histórico. Por otra parte se encuentra gran cantidad de partituras editadas tanto en Argentina como en Europa, que brindan importante información musicológica. A partir de este corpus propongo cuatro posibles líneas de trabajo a futuro: 1) relevamiento del repertorio universal que se interpretaba junto con composiciones locales; 2) análisis comparativo de música de salón; 3) estudio de las numerosas fantasías para instrumento solista con acompañamiento de piano basadas en arias de ópera y 4) estudio de materiales compuestos con fines didácticos como un curso teórico de armonía y contrapunto y colecciones de *partimenti*.

Conceptos clave: Córdoba, música, Argentina, archivo, manuscritos.

The Collection of the Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar”. A Legacy of Musical Memory of Córdoba

Abstract

This work is a preview of the research done up until now on the Archive and Museum of Theatre and Music “Cristóbal de Aguilar”, belonging to the Teatro del Libertador General San Martín, located in Córdoba.

I was able to take more than 2.000 photographs of scores and others documents between 2007 and 2012. The manuscripts, despite being the fewer amongst all documents, have the greatest historic importance. There is also a great number of scores published in Argentina and Europe, all of them offering valuable musicological information. I propose, based of this corpus, four possible approaches: 1) to list the universal repertoire that was played together with the local compositions, 2) a comparative analysis of parlour music, 3) a study of the numerous fantasies for solo

instrument with piano accompaniment based on arias from existing operas, 4) a study of didactic works, as a course on harmony and counterpoint, and *partimenti* collections.

Keywords: Córdoba, Music, Argentina, Archive, Manuscripts.

Introducción

La primera vez que fui al Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar” lo hice con la finalidad de consultar al encargado sobre la posibilidad de trabajar en ese lugar durante algún tiempo. Afortunadamente el Sr. Jorge Quevedo era un conocido de la facultad por lo que me recibió amablemente y abrió los armarios para que pudiera ver qué había, a pesar de que, según tenía conocimiento no era muy afecto a permitir que los investigadores, a veces con aspecto de simples curiosos, revisaran el material existente.

Por aquél entonces las distintas donaciones que componían el legado musical del museo aún se encontraban organizadas y empaquetadas tal como las dejara su fundador, Víctor Manuel Infante, en la década de 1980. Sin desarmar esos atados, revisé algunos libros y partituras que se encontraban sueltos. Entre ellos encontré un cuaderno de música, tapas duras, apaisado, que contenía apuntes de clases probablemente del actual Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón” de la Universidad Provincial de Córdoba. El rótulo no estaba completo pero pude deducir que era de Marina Waisman. Había conocido a Marina cuando era adolescente, no mucho personalmente, pero sí un poco más desde las distintas perspectivas de otras personas muy cercanas a mí que la conocían bien. Sabía entonces que era una personalidad muy destacada de la cultura de Córdoba. Este hecho fortuito me acercó a la realidad y puso en evidencia que en esos armarios estaba parte de la memoria de la actividad musical de la ciudad. Ese cuaderno era un testimonio del paso de una reconocida arquitecta cordobesa, por la música.

¿Qué otros rastros de historia contienen los libros y paquetes de donaciones? ¿Cuánto pasado pueden revelar esas partituras que, después supe, las familias donaban desinteresadamente al museo? Cuento esta anécdota porque este hallazgo constituyó un estímulo importante para abocarme a esta tarea y generó un entusiasmo sin el cual creo que el trabajo se hubiera hecho sumamente tedioso.

El presente informe es un avance de investigación de lo realizado en las visitas al Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar” y al Archivo Administrativo pertenecientes al Teatro del Libertador San Martín de la ciudad de Córdoba, que siguieron a esa primera experiencia. Esta tarea la inicié como integrante del proyecto de investigación “La música en Córdoba en el siglo XX” dirigido por el Dr. Rubio y desde 2012 hasta 2017 la continué como parte del subproyecto “Córdoba en la transición a la modernidad” perteneciente al proyecto “Espacios musicales del pasado iberoamericano (primera parte)”, dirigido por la profesora Marisa Restiffo.

Me propuse realizar esta comunicación con el fin de retomar y sistematizar el relevamiento que muy lentamente y de manera discontinua, realicé desde hace más de 10 años y que por diversos motivos se tradujo en trabajos de estudio de casos puntuales, pero no en la evaluación conjunta de todo el material encontrado y sus potencialidades, a los fines de reconstruir parte de la actividad musical de la ciudad entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

La tarea de fotografiado de partituras y otros documentos comenzó en el año 2007 en el museo, que por aquél entonces se encontraba en una habitación contigua a la sala “Luis de Tejeda” con salida directa a la calle Vélez Sarsfield, lo que facilitaba el ingreso del público, luego de haber pasado por diversas salas del Teatro.



Figura 1: Frente del Teatro



Figura 2: Ingreso al Museo

Entre los meses de junio y septiembre del año 2007 realicé ocho visitas al museo en las que procedí a sacar fotos y fichar, de modo manual, el material encontrado. La dificultad consistía en que el encargado había comenzado a desarmar los paquetes de donaciones y las partituras eran cambiadas permanentemente de lugar por lo que el orden del trabajo era muy complicado.

Las visitas al museo continuaron durante los años siguientes aunque cambiando la metodología de trabajo. Dado que el fichado manual era muy lento, procedí simplemente a sacar las fotos para luego completar las fichas en computadora. En el

trabajo realizado en otras siete sesiones entre agosto y octubre de 2008, nueve en 2009 y una a comienzos de 2010, con la colaboración de Bernardo Illari, se fue conformando un corpus de materiales que prometían transformarse en datos importantes para una investigación de tipo histórica.

Antecedentes

En un informe anterior, presentado en colaboración con Lucas Rojos en las Jornadas de Investigación en Artes del Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba) en 2012, realizamos una historia del Museo y un detalle de las tareas de relevamiento, del que haré en esta oportunidad sólo un breve resumen¹.

En 2007 las colecciones del museo fueron desarmadas y el material se dispersó sin ningún criterio musicológico: manuscritos, música de salón, fantasías, música sinfónica, etc.



Figura 3: Pilas de partituras



Figura 4: Pila de manuscritos

¹ Argüello, Cecilia y Rojos Lucas. *El Museo del Teatro y de la Música "Cristóbal de Aguilar": proyecto de catalogación y estudio*, inédito, 2012.

En 2008, y poco después de haber encontrado los primeros manuscritos, la humedad y la lluvia dentro de la sala hicieron que las autoridades del teatro trasladaran el material en cajas hacia el archivo administrativo, en lugar de hacerlo al archivo musical.

A partir de allí y hasta 2010 sólo pude acceder a lo que quedó en exhibición para el público y en algunos pocos armarios en una sala contigua a la exposición.

En una segunda etapa de esta investigación, y ya incorporada al Grupo de Musicología Histórica Córdoba, bajo la dirección de Leonardo Waisman, logramos nuevamente el apoyo de las autoridades del teatro para tratar de convencer a la encargada del archivo de que nos permitiera fotografiar el contenido de las cajas que estaban bajo su custodia. Junto a Lucas Rojos sólo pudimos realizar unas pocas sesiones de fotos que nos permitieron registrar dos de las más de veinte cajas grandes tipo cajas de archivo, debido a las numerosas trabas que interpuso la encargada.

En el informe presentado nos centramos en dos aspectos principales: en primer lugar, hicimos un detalle del contenido de las colecciones del museo, basándonos en el estudio de las listas de donaciones y las cartas de agradecimiento que el fundador realizaba a las familias donantes.

El segundo aspecto que trabajamos fue la comparación entre un inventario de manuscritos iniciado por Bernardo Illari en la década de 1980² y nuestro propio registro de manuscritos. Comprobamos que las dos listas no son iguales pues hay materiales que no figuran en Illari y otros que sí están inventariados pero que nosotros aún no hemos encontrado.

Descripción del corpus

En esta oportunidad me propongo un trabajo sobre la base de datos que tengo en formación, a los fines de brindar un panorama de lo que hasta ahora hemos fotografiado, tanto de manuscritos como de ediciones nacionales y extranjeras.

Para comenzar diré que cuento con un total de 2350 fotos, obtenidas entre los años 2007 y 2012.

Entre el material recogido se encuentran documentos de distinta índole. En primer lugar tenemos partituras, manuscritas y editadas, que constituyen la mayor parte de lo fotografiado. En segundo lugar, documentos de texto entre los que se encuentran libros, revistas, listas de donaciones, notas, programas de eventos (inauguración de

² Illari, Bernardo. *Inventario*, inédito.

muestra, homenaje, etc.) y artículos inéditos. Por último debemos mencionar unas pocas imágenes como fotos de eventos y de personajes destacados en la ciudad, etc³.

Música		277	Textos		27
<u>Manuscritos:</u>		58	<u>Manuscritos:</u>		2
	Composiciones	56		Catálogo	1
	Ejercicios	2		Curso de Armonía	1
<u>Ediciones:</u>		219	<u>Ediciones</u>		25
	Composiciones	219		Libros	1
	Ejercicios	0		revistas	6
				Programas	13
				Artículos	5
				Otros	
Fotos/fotocopias					
				Dedicatorias	6
				Programas	13
				Fotos personas	3

Figura 5: Corpus

Durante el año 2007 casi todo lo fotografiado fueron partituras del canon europeo y editadas en Europa. Por este motivo consideré suficiente tomar sólo la carátula y una o dos páginas como para tener el registro de la obra.

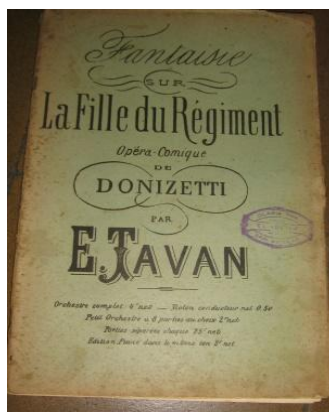


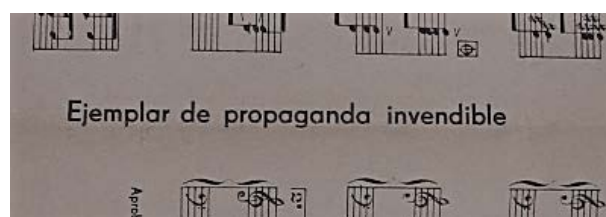
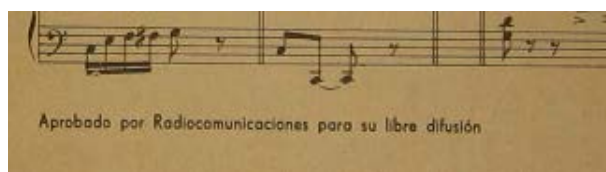
Figura 6: Ediciones europeas

³ Los datos de cantidad y tipo de documentos son aproximados y provisionarios ya que la investigación se encuentra en curso.



Figura 7: Primera página partitura impresa

En el año 2008 en cambio, el material al que tuve acceso fueron ediciones de música de salón y/o de moda que consisten, en su mayoría, en un díptico que posee dos obras, principalmente canciones, una de cada lado de la hoja. Muchas de estas partituras parecen haber sido utilizadas para divulgación en las emisoras radiales a mediados del siglo XX pues tienen leyendas que dicen “Aprobada por radiocomunicaciones para su libre difusión” o “ejemplar de propaganda invendible”⁴. Por otra parte tomé contacto con los primeros manuscritos, algunos de carácter didáctico y otros de partituras de obras de Miguel Bonet, Francisco Amavet, Oscar Doering, Angelo Auzzani.



Figuras 8 y 9: Inscripciones en partituras de uso radial

En 2009, año en el que obtuve las fotos más interesantes, la mayor parte de lo fotografiado son manuscritos. Entre ellos se encuentran obras de Victor Kühn, Alejandro Fortunato y Arturo Trigueros entre otros.

⁴ Capuano, N. y R. Molina. *Que si me quieres, Guarasón*, Ediciones Musicales Tono, Buenos Aires, 1949.

Por otra parte, tuve acceso a otro tipo de documentos que aportan importante y valiosa información, a saber:

- a. Una carpeta que contiene las notas de agradecimiento a las familias y en la que Infante adjuntó fotocopias de listas de lo que contiene cada donación.
- b. Un cuaderno manuscrito con el Catálogo de Obras de puño y letra de Angelo Auzzani.
- c. Un cuaderno manuscrito con un “Curso de Armonía” del mismo autor.
- d. Artículos biográficos sobre algunos de los músicos que actuaron en Córdoba, probablemente escritos en ocasión de homenajes que Infante organizaba con motivo de las donaciones. Por ejemplo de Arturo Trigueros.

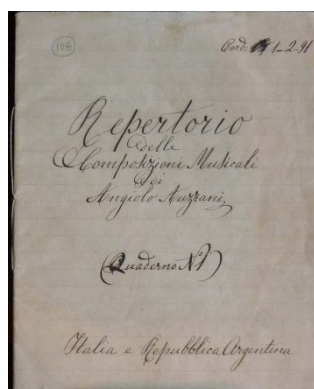


Figura 10: Catálogo de obras de Auzzani

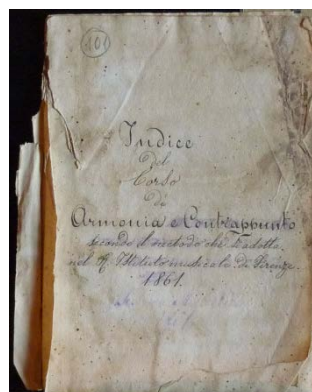


Figura 11: “Curso de Armonía”, Angelo Auzzani

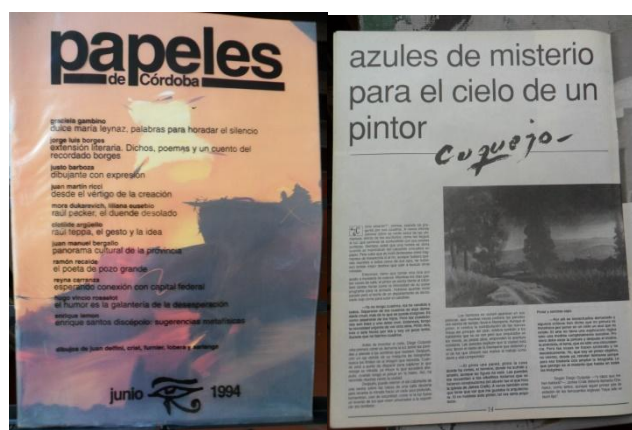
En 2010, en una única sesión de fotos, registré solo dos obras y un libro titulado *Mujeres compositoras* de la escritora y musicóloga Zulema Rosés Lacoigne⁵, del cual fotografié solo lo referente a Argentina.

Por último, en las sesiones que realizamos con Lucas Rojos en 2012 fotografiamos el contenido de dos cajas de las que estaban en guarda en el archivo

⁵ Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres compositoras*, de la autora, Buenos Aires, 1950.

administrativo. Una contiene partituras editadas, muchas europeas entre las que se destaca un volumen que contiene 160 canciones espirituales con sus melodías para canto con acompañamiento de órgano o piano editado en danés en 1859⁶. Aparentemente son himnos y tienen indicados los autores de los textos pero, en su mayoría, no mencionan el autor de la melodía y armonización.

La otra caja guarda una colección de la revista *Papeles de Córdoba* de la década de 1990 que contiene información sobre la actividad artística de la ciudad que podría ser de gran utilidad para investigaciones sobre la segunda mitad del siglo XX.



Figuras 12 y 13: Revista *Papeles de Córdoba*

Posibles líneas de trabajo

En virtud de lo expuesto, considero que el corpus sugiere cuatro posibles líneas de trabajo:

1. La gran cantidad de música editada que compone los legados, la mayoría perteneciente a músicos e instrumentistas activos en la ciudad en aquellos años, podría permitir establecer qué repertorios se interpretaban conjuntamente con las obras de los compositores locales⁷. La escasa bibliografía disponible al respecto sostiene que esta práctica era habitual a fines del siglo XIX y comienzos del XX en Córdoba⁸.

2. La presencia de gran cantidad de música de salón, principalmente danzas para piano, permitiría la comparación estilística entre ejemplos canónicos de cada género

⁶ Berggreen, Andreas Peter. *Melodier*, C. A. Reitzel, Copenhagen, 1859.

⁷ Moyano López, Rafael. *La Cultura Musical Cordobesa*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1941.

⁸ Bischoff, Efraín U. *Memorias del "Rivera"*, Boletín Oficial, Córdoba, 1991.

(encontrados en el museo) y las obras de autores locales, por ejemplo mazurkas de Chopin con las de Franc Amavet y Antonio Berutti entre otros.

El género predominante son las mazurkas de las que se encontraron 11 obras en edición europea y 6 manuscritos de compositores locales.

El segundo en presencia lo constituye el foxtrot con 10 ejemplares pero ninguno local. Tal vez el motivo de esta diferencia sea que las partituras de mazurkas son de fines del siglo XIX y comienzos del XX, época de la que tenemos música local en el museo. En cambio los ejemplares de foxtrot son de mediados del siglo XX y hasta el momento no hemos encontrado composiciones locales en el repositorio en el que estamos trabajando.

En tercer lugar se encuentran los valeses con 7 partituras editadas y 4 manuscritos locales.

3. Otro repertorio digno de ser considerado, por la cantidad de ejemplares, está constituido por las fantasías para instrumento solista con acompañamiento de piano. Es difícil establecer exactamente cuántas obras de estas características se encuentran pues el término fantasía alude a géneros que pueden ser muy distintos entre sí. Por otra parte muchas de las partituras no indican la editorial, por lo que resulta difícil determinar cuáles son europeas y cuáles locales. En una primera revisión puedo decir que hay veinte obras tituladas fantasías, algunas de las cuales indican que están basadas en arias de ópera o melodías preexistentes. Varias pertenecen a la donación Joseph Plasman y son para oboe o corno inglés y piano ya que él era intérprete de esos aerófonos.

4. Por otra parte existen algunos manuscritos que constituirían materiales elaborados con fines didácticos que merecen un estudio específico. Para esto será necesario realizar indagaciones biográficas del compositor Angelo Auzzani con el fin de establecer los ámbitos de su utilización. Se trata de dos colecciones de *partimenti*, ambas en tinta. Una posee numerosas correcciones mientras que la otra es mucho más prolija. En la primera hay ejercicios polifónicos para 4; 5 o 6 instrumentos; la segunda está escrita para teclado a veces con el agregado de un bajo.

Estado actual del museo

En este momento, el Teatro se encuentra cerrado por tareas de refacciones y las actividades se trasladaron a otras dependencias. Desconozco qué destino tuvieron las pertenencias del museo: instrumentos, vitrinas, fotografías, cuadros y particularmente las partituras con las que estuve trabajando.

Por conversaciones mantenidas con un trabajador del área administrativa sé que algunas cajas fueron trasladadas al Archivo Histórico de la Provincia. Este dato sería tranquilizador dado que allí se realiza un trabajo profesional serio. El problema radica en poder establecer de qué manera se organizaron y acondicionaron los objetos antes del traslado y si lo que había sido ubicado en el archivo administrativo fue reunido con el material del museo.

Para continuar con este trabajo será necesario consultar este nuevo repositorio y esperar a que se reinaugure el edificio del teatro, lo cual está previsto para el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española que se realizará en Córdoba en 2019.

Esperemos que las autoridades hayan tenido en cuenta el valor histórico y patrimonial de los materiales que se trasladaron.

Cecilia Argüello: Profesora en Composición por la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora de Flauta Dulce por Collegium CEIM Córdoba. Actualmente se desempeña como profesora Adjunta a cargo de Historia de la Música y apreciación Musical II. Es integrante del proyecto de investigación radicado en SeCyT de la UNC *Contrapunto: Córdoba y el Virreinato en la historia de la música* dirigido por Marisa Restiffo. Como flautista integró el Conjunto Ricercare dirigido por Myriam Kitroser entre 1993 y 2015 dedicado a la música antigua y contemporánea. Actualmente dirige el Proyecto de Producción Artística radicado en CePIA de la Facultad de Artes, UNC *Residencias Compositivas y de Práctica Contemporánea*, a cargo del Proyecto [Red] Ensamble. Entre 2015 y 2018 se desempeñó como Directora Disciplinar del Departamento Académico de Música de la Facultad de Artes, UNC.

Reformulaciones de la música popular latinoamericana mediante su televisación en directo. Interacciones con la fonografía y la política cultural hemisférica

María Paula Cannova
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

La teleaudiencia que ve y escucha la transmisión de un recital o concierto en vivo y el público que asiste al mismo tienen en común la experiencia del dramatismo mostrado. La televisión en directo o televisión formal (Gustavo Bueno, 2000) es garante de la empatía de la teleaudiencia con lo televisado. Los programas televisivos dedicados a la realización musical en vivo, utilizan procedimientos audiovisuales que junto a las intervenciones de los sujetos que participan en la performance (Simon Frith, 2014) configuran procesos de reformulación de los conceptos operatorios con los que produce el campo musical (Ma. Paula Cannova, 2017). En ocasiones, algunas producciones de televisión transmiten conciertos/recitales grabados en teatros con público y ejecución en vivo. Incluso los recursos audiovisuales para mostrarlos y hacer que se escuchen pueden ser idénticos (Zuza Homen de Mello, 2003), aunque la autenticidad performática de los músicos es creada, elaborada y resignificada. A los fines de indagar en la reformulación de aspectos musicales se analizan casos provenientes del mangué beat brasileiro, el movimiento musical que incluyó a fines del siglo XX el rap, el hip-hop, el maracatú y el côco nordestino.

Reformulations of Latin American Popular Music through its Live Telecast. Interactions with Phonography and Hemispheric Cultural Policies

Abstract

The audience that watches and listens to the transmission of a recital or live concert and the public that attends to it have in common the experience of the drama shown. Live television or formal television (Gustavo Bueno, 2000) is the guarantor of television audience's empathy. The television programs dedicated to live musical performance, use audiovisual procedures that together with the interventions of the subjects participating in the performance (Simon Frith, 2014) configure processes of reformulation of the operative concepts with which the music field produces (Ma Paula Cannova, 2017). Sometimes, some television productions broadcast concerts / recitals

recorded in theaters with public and live performance. Even the audiovisual resources to show them and make them heard can be identical (Zuza Homen de Mello, 2003), although the performative authenticity of the musicians is created, elaborated and resignified. In order to investigate the reformulation of musical aspects, we analyze cases from the Brazilian mangue beat, the musical movement that included rap, hip-hop, maracatú and côco nodestino at the end of the 20th century.

El médico pernambucano Josue de Castro expuso en el romance *Homens e Caranguejos*¹ la condición anfibia de los hombres, que en el barro del río Capibaribe, se alimentan del cangrejo en el manglar. De Castro expuso la relación entre geografía, hambre y poder económico durante la década de 1960, observando en su Recife natal lo que treinta años después haría que la caractericen como una de las cuatro peores ciudades del mundo por sus condiciones de vida. En Recife, capital del estado de Pernambuco, a finales del siglo XX, la música popular brasileña tuvo una opción de renovación y de ampliación del mercado a escala global. El movimiento Manguebit (denominación original, luego modificada a Mangubeat) implicó la actualización sonora de un folclore fosilizado por el movimiento *Armorial* de Ariano Suassuna (1927-2014) en la década de 1970. La principal característica del movimiento *Armorial* era la creación de un arte erudito a partir de rasgos propios a la cultura del nordeste brasileño. La sede cultural e institucional del mismo fue la Universidad Federal de Pernambuco –a la que Suassuna perteneció– y también las instituciones culturales del municipio de Recife –entre las que desarrolló tareas de gestión pública entre 1990 y 1994–. A esa forma de idealización del pasado y a la invención de la tradición, el Manguebit propuso en el manifiesto *Cangrejos con Cerebro*² del disco *Da lama ao Caos* (1994): “injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias de Recife”³.

En la última década del siglo pasado el hambre, la pobreza y la marginalidad en Recife se expresaban en altos índices de desempleo, analfabetismo y mortalidad infantil. Con el cierre de los ingenios azucareros a mediados de la década de 1970, aumentó la migración rural hacia la ciudad estuario. Viviendo en asentamientos hacinados, en chozas de barro en los márgenes del río, alimentándose también del propio Capibaribe y uno de sus más célebres habitantes, el cangrejo, el pueblo empobrecido de Recife se volvió sujeto de la música que incorporaba hip hop, soul, funky y rock al *maracatú*, la *ciranda*, el *côco* y el *baiao*.

¹ De Castro, Josue. *Homens e Caranguejos*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001 [1968].

² El manifiesto fue escrito por Fred Zero Quatro, cantante y compositor de Mundo Livre S/A, en julio de 1992. En el episodio dedicado a la banda Mundo Livre S/A, el cantautor se refiere a dicho manifiesto y explica sus condiciones de producción. Un análisis del manifiesto sobre la base del concepto de tradición de Raymond Williams, en tanto visión del pasado que debe conectarse con el presente, se encuentra desarrollada en Ribeiro, Getúlio. “Caranguejos com cérebro: música, tradição e lazer na ‘cena mangue’ de Recife”, en *XXIII Simposio Nacional de Historia – historia: guerra e paz*, Editora Mídia, Londrina, 2005, pp. 213-220.

³ Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao Coas*, Chaos Recordings, San Pablo, 1994. [“Injetar un poco de energía en el lodo y estimular lo que aún queda de fertilidad en las venas de Recife”. Traducción de la autora].

El movimiento Manguebit a partir de 1990 reunió crítica social, activismo ecológico, militancia política y reivindicación de tradiciones culturales nordestinas, mulatas y originarias. Lo hizo desde la música. Una música que partiendo del punk-rock, pasó por el funk, el hip hop y el rap, incluyó instrumentos musicales brasileños, claves rítmicas nordestinas como la del *maracatú* o el *baião* y modificaciones sonoras en vivo a partir de instrumentos electrónicos (como *loops*, controladores MIDI, bases rítmicas pregrabadas, entre otros). Dicha manifestación artística reunió en las figuras de Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L, Mabuse y Héder Aragão la representación más clara de ese movimiento que invitaba a transformar la cultura de Recife con ideas nuevas, a la vez que lo describía en sus crisis económica y social.

En esa situacionalidad, el Manguebit desarrolló parte de la actividad musical sobre la autogestión ampliando lazos entre productores locales y bandas musicales. Rodrigo Gameiro y Cristina Carvalho estudiaron las transformaciones sociales que el movimiento Manguê tuvo en Pernambuco a partir de su articulación con las organizaciones sociales periféricas de Recife y el uso de los espacios y financiamientos públicos y privados⁴. En tal sentido afirma que el movimiento Manguê: “...Utilizou espaços privados e recursos públicos para difundir suas idéias e conceitos; elegeu campos de contestação que extrapolaram o âmbito das instituições oficiais e fizeram da ação cultural agente de transformação”⁵. Asimismo, debido al éxito comercial de algunas bandas, multinacionales del ocio (como Sony Music) se asentaron en Recife con sedes propias para la producción musical, situación que hasta el cambio de siglo estaba concentrada en San Pablo y, en menor lugar, en Río de Janeiro. El movimiento Manguebit tuvo desde sus inicios estrategias de difusión definidas, que posibilitaron la creación de mecanismos divergentes de los grandes medios pernambucanos. A la vez, los medios que difunden la cultura a escala nacional en Brasil también están concentrados en ambas ciudades⁶. La promoción musical del Manguebit tuvo entre 1995 y 1999 un programa en la radio Universitaria denominado Manguêbeat como espacio principal de difusión en el

⁴ Tanto el festival Abril Pro rock (desde 1993) como el Acorda Povo o el Coletivo Êxito 'D Rua son ejemplos de la promoción de organizaciones culturales colectivas donde músicos, artistas y población de la periferia de Recife se organiza para promover transformaciones culturales.

⁵ Gameiro, Rodrigo y Cristina Carvalho. “O Movimento Manguêbeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco”, *Políticas Culturais em Revista*, 9, 2017, pp. 110-133. [“Utilizó espacios privados y recursos públicos para difundir sus ideas y conceptos; eligió campos de contestación que extrapolaron el ámbito de las instituciones oficiales e hicieron de la acción cultural un agente de transformación”. Traducción de la autora].

⁶ Tanto la primera grabadora discográfica como los primeros medios radiales y televisivos se desarrollaron primeramente en San Pablo.

área de Recife. La televisión también fue y sigue siendo uno de los espacios de promoción de las bandas musicales de la escena Manguê. Y en la configuración histórica de una nueva propuesta de música brasileña *for export*, la televisión accionó con otras estrategias de las fonográficas multinacionales su capacidad reproductiva, convirtiendo al Manguêbit en el Manguêbeat, la nueva música de finales de siglo que Brasil pudo exportar como reunión de diversidad cultural.

La teleaudiencia que recepciona la transmisión en directo de un hecho que involucra actos masivos y las personas que asisten a dicho hecho tienen en común la experiencia del dramatismo vivenciado y mostrado. Estos hechos transmitidos en directo suponen con prácticas regladas, como un partido de fútbol, un recital o concierto, o un acto político o religioso, que tanto público como teleaudiencia conocen y practican. Así, la televisión en directo o “televisión formal” según el filósofo español, es propuesta como garante de la empatía de la teleaudiencia con lo televisado.

La música, como cualquier campo disciplinar, posee conceptos que resultan operatorios al ser elaborados en base a reglas, normas, pautas con las cuales los sujetos que participan de la acción musical designan procesos, posibles causalidades, relaciones y valoraciones. Esos conceptos operatorios no son apriorísticos ni inmutables, sino que poseen una dimensión dinámica y constructiva u operacional, es decir no sirven sólo para describir sino que también implican una forma de producción intelectual. Tales conceptos operatorios son reformulados cuando se producen reflexiones desde el tratamiento audiovisual. En este caso nos ocuparemos en los casos en los que dichos conceptos operatorios se asimilan en la tematización de la música en vivo, es decir mediante el directo en la televisión formal. La performance musical televisada en directo implica el uso de procedimientos constructivos de la imagen en movimiento que resignifican lo mostrado. En igual sentido, lo enunciado verbalmente y transmitido por televisión en directo también posee un nivel de determinación, es decir de delimitación que impacta en la conceptualización de la música y los músicos. Dicha reformulación opera a nivel conceptual en la definición conceptual, en el testimonio de músicos, en la reflexión o incluso en la afirmación de periodistas y comentaristas. Pero además esa reorganización conceptual puede establecerse o acentuarse con el tratamiento audiovisual que opera en la transmisión.

La adjudicación del rasgo de verdadero al sonido registrado en directo, es uno de los pilares de la realización documental de tipo antropológico y también ha sido la característica central de los primeros diez años de desarrollo de la televisión en

Latinoamérica, hasta la expansión de la videocinta. En ese marco de prácticas, asociando el vivo a lo auténtico, algunos músicos proponen la ejecución en tiempo real como condición para su participación televisiva, a su vez, algunos programas exponen como rasgo distintivo de otras producciones televisivas la inclusión de música en vivo, en la voluntad de legitimar el contenido del programa y su producción. En ocasiones, algunas producciones de televisión transmiten conciertos/recitales grabados en teatros con público y ejecución en vivo. Esta particularidad, cuestiona la transmisión televisiva, haciendo que la performance en vivo, esté a la vez registrada y diferida temporalmente. Tanto el comportamiento de la audiencia como la performance transmitida permiten sumado a la experiencia en el *mundo entorno* propio a la teleaudiencia la empatía de ésta con los sujetos que participan de la acción en directo. La teleaudiencia entonces, se identifica con el público mediante la visualización y la escucha, generando empatía con el hecho transmitido. Los recursos audiovisuales para transmitir tales situaciones e incluso los recursos propios del audio, pueden ser semejantes a lo que la teleaudiencia recepciona. En esa búsqueda los trabajos de amplificación de salas, músicos y público resultan áreas que garantizan esa experiencia. Todo esto sin negar que la autenticidad performática de los músicos es creada, construida, elaborada y resignificada. Jérôme Bourdon analiza lo que denomina “directo realizado”, en tanto prácticas audiovisuales del directo que permiten su manipulación temporal. La mirada a cámara en un plano frontal mientras se habla o se canta, así como la existencia de la claque garantizan el directo y a su vez permiten su construcción. Este concepto permite flexibilizar las situaciones en las que la música en vivo es televisada, ya que mientras la performance, los procedimientos audiovisuales y las enunciaciones de los sujetos protagonistas se orienten sobre el directo, la reformulación conceptual operada en la televisación de la música encuentra una condición de posibilidad. En este trabajo en particular se focalizan tales procesos en el estudio del Manguebit brasileiro.

A los fines de acotar los casos que se mencionarán con más desarrollo en este artículo, se acota la muestra a programas televisivos pertenecientes a tres formas de emisión diferenciadas y segmentos socioculturales diversos: la televisión abierta, la televisión educativa y la retransmisión en línea. La conmemoración, la versión, el testimonio y la performance musical han sido rasgos centrales en el estudio abordados a partir de la descripción en profundidad. Los casos se seleccionaron a partir del impacto histórico de la televisión en la música popular brasileira (MPB) que Sean Stroud plantea como constitutivo de la misma. Asimismo la consolidación de mercados musicales

vinculados a la exportación de bienes culturales mediante la fonografía y la televisión temática (MTV, Much Music, etc.) concluyó a finales del siglo XX en la reivindicación de una sonoridad nacional y local, mediante estrategias globales.

Se estudiaron las presentaciones en vivo de Nação Zumbi y Mundo Livre S.A., como músicos referentes del Manguebit, en programas especializados en música. Entre los casos estudiados se encuentran:

a- de la banda Nação Zumbi

a.1- programa Bem Brasil⁷ de la TV Cultura en 1996. Televisión abierta.

a.2- programa especial de la SESC TV en Santo André en 2008. Televisión educativa.

a.3- programa Cultura Livre TV Cultura 2016. Televisión abierta.

b- de la banda Mundo Livre S.A.

b.1- Programa Show livre en 2016. Retransmisión en línea.

Desde las primeras presentaciones de ambos grupos de música se observaron como constantes:

1-la instrumentación de ambos grupos. Nação Zumbi incluye batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica, un set de percusión centrado en congas, agôge y raspadores, más tres o dos alfaías, además del uso de sampleos y pistas. Mundo livre S. A. no incluye alfaías, pero sí posee trombón y trompeta, además de usar eventualmente cabaquinho. Las instrumentaciones en ambos casos desde la década de 1990 permanecen estables.

Sin embargo, los usos audiovisuales de las instrumentaciones y las performances de los instrumentistas se modifican en el siglo XXI. En todos los shows en vivo en espacios grandes las tomas panorámicas del público se intercalan con acercamientos en planos detalle de los instrumentos o de las prácticas sonoras de los instrumentistas. A menudo ese rasgo sustituye el rostro del instrumentista, sirviendo únicamente un rasgo de su instrumento para notar su presencia en términos visuales. En el único caso donde se observa una antelación al uso de los planos en relación con la música es el programa Cultura Livre. En el programa de la TV Cultura el uso de planos detalle en las alfaías, en el hi-hat de la batería o en los trémolos del redoblante muestra los parches, las técnicas de rebote y las características de los instrumentos antes que las expresiones faciales de los músicos. El nivel de detalle y precisión implica una búsqueda del director que con intención clara narra el devenir sonoro y visual en la alternancia entre el fragmento, la

⁷ El programa transmitía un show en directo desde el anfiteatro de la Universidad de San Pablo, con el auspicio del Servicio Social de Comercio de San Pablo, una institución privada de los empleados de comercio de bienes, servicios y turismo.

parcialidad y las tomas panorámicas. Esa presentación visual no se corresponde con la mezcla de sonido que se escucha en directo, ya que en los planos detalle no escuchamos con mayor presencia o potencia sonora ese instrumento.

La identidad de las alfaías en el caso particular de Nação Zumbi, y en general en el Manguebit se corresponde con las bases sonoras que sintetizan en esos tambores la tradición del maracatú de baque virado. Esos tambores deben armarse antes de tocar porque los parches están tensados con sogas, lo que hace que su tensión se modifique con los traslados. A menudo las alfaías se complementan con un redoblan agudo y un agôge o un cencerro. Si bien los toques o baques de maracatú pueden complementarse entre diferentes alfaías, en el caso de Nação Zumbi, los tambores habitualmente funcionan como una cuerda o grupo que tocan el mismo ritmo a la vez. Todos los instrumentos eléctricos de la banda, incluida la voz amplificada, pueden mostrarse modificados a nivel sonoro por el uso de distorsiones, compresores, flangers, over drive, chorros y wa-wa. Excepto la percusión tradicional: alfaías, claves, agôge, congas, etc. ese rasgo no se mantiene en el caso del uso del cabaquiho en Mundo Livre S.A. donde «Fred 04», el cantante e instrumentista, adiciona reverb, delays, chorus y wa-wa al mencionado instrumento.

Además de la declaración de los propios básicos y de los respectivos conductores sobre la condición en vivo de dichas transmisiones televisivas, un elemento clave para esa expectación es la organización de los planos sonoros en las interpretaciones, además de las dificultades de afinación eventual. En las transmisiones en vivo, aún en las que existe un cuidado particular por la sonoridad, los planos sonoros se reorganizan en una nueva mezcla que se diferencia del disco grabado que contiene tales temas. Comúnmente la percusión incluida la batería tiene un nivel de presencia más al frente, no en un primer plano sonoro, pero sí más cercana que lo que las masterizaciones de los discos disponen, aún en casos tan disimiles como el disco *Da lama ao Caos* o el disco *Fome de Todo* de Nação Zumbi. A la vez existen otros aspectos audiovisuales que declaran la condición en vivo de la transmisión. Esos son los casos en los que se visualiza a uno de los músicos acomodar el micrófono y cambiar el sonido a partir de la cercanía de ese instrumento, o cuando se lo ve pisar un pedal y se escucha la modificación de la sonoridad de ese instrumento. En el caso particular del programa Bem Brasil, la existencia de músicos invitados que no están en el disco de referencia, también colabora con la identificación del directo ya que la sonoridad y los arreglos se modifican para incluir nuevas voces, o partes instrumentales.

2-El tratamiento armónico de las voces en las canciones del Manguebit no difiere del paralelismo presente en el funky o en el rock en general. Y aún teniendo a menudo una organización en un nivel temporal paralelo al compás del tema (por ejemplo en el caso de “Meu Marcatú pesa una tonelada” Jorge du Peixe) la melodía en el caso de Nacao Zumbí suele incluir cromatismos en un rango interválico acotado, que no excede la sexta mayor. Los arreglos para la transmisión televisiva no implican siempre una modificación de las secciones formales, ni del instrumental, de la armonía o de la melodía. El tempo y el fraseo vocal son los elementos que con claridad pueden modificarse en la performance televisada. Un caso específico es el tempo mucho más lento del tema “Meu Maracatú pesa una tonelada” en su transmisión en Cultura Livre, o en el mismo sentido la versión de “Maracatú Atómico” en el caso antes mencionado.

Interactividade de Mundo Livre S. A. en *Show livre* presenta divergencias importantes con respecto a la versión del disco, incluye nuevos arreglos vocales y de vientos metal que no estaban presentes. En la performance vocal «Fred 04», cantante de la banda, hace uso de una distancia considerable respecto del micrófono simulando un filtro, hecho que en la versión del disco no está presente. Esa situación es reforzada por un primer plano constante que no omite exponer el recurso subrayando la experiencia del espectador al seleccionar una toma lateral del cantante y del micrófono.

Las reflexiones verbales en las entrevistas no dejaron de referirse a la definición del Manguebit en torno a las condiciones socioeconómicas de Recife en 1990. Al momento de considerar las relaciones entre el Manguebit y la tradición folclórica de Pernambuco, situación presente en todos los programas, los músicos expusieron las necesidades de unificar las herencias culturales de Recife y de Olinda, con el desarrollo del hip-hop y el funky a fines del siglo XX en tales ciudades.

En particular, todas las presentaciones televisivas tuvieron momentos de entrevista. En esos momentos ciertas definiciones o relatos se imponen como constantes. Resaltan aquellos sobre el proceso compositivo con relación al orden en el que se elabora una canción, y su vinculación con la poesía. Los interrogantes del público son incluidos en la televisión abierta y en la retransmisión en línea de forma presencial o diferida mediante uso de redes sociales. Los mismos buscan conocer hechos desencadenantes de ciertas letras de canciones, anécdotas de la vida privadas de los artistas, rasgo que lo centran en el *star system*, cuando mayoritariamente la actitud pareciera ser contraria a tales efectos. La formulación utilizada por el público en sus interrogantes se corresponde con el tipo de preguntas realizadas por el conductor o periodista, en una semejanza que

no permite considerar los aportes que diferencian roles y potencialidades de dos sujetos con responsabilidades diferentes. Los públicos no son comunicadores sociales, sin negar sus intereses particulares cuando en la formulación de interrogantes coinciden con la de periodistas los aportes específicos aparecen velados en su significación. Por otro lado, en los testimonios de los músicos se advirtió en dos oportunidades la referencia a las injerencias de las grabadoras multinacionales y a la participación de políticas diplomáticas a nivel cultural que promovieron su participación en giras europeas y norteamericanas. En el primer caso, podemos mencionar el relato de la inclusión de la canción “Maracatú Atómico” (1974) de George Muntaner en el disco *Da lama ao Caos* (1994), como una imposición de la filial brasileña de Sony, con el objetivo de ligar el Manguebit a la Tropicália. Y en el segundo caso, el guitarrista de Nação Zumbi expone cómo la Embajada Suiza en Brasil los invitó a tocar en una gira por el país a partir de su promoción en Europa. Otro caso de la diplomacia cultural en la que el Manguebit y la música brasileña en general estuvieron expuestas fue el recital en Central Park en el cual compartieron escenario Nação Zumbi, Lenine, Caetano Veloso y Gilberto Gil. La exposición de la diplomacia cultural y de las experiencias con sellos discográficos multinacionales en las entrevistas no obtiene repregunta por parte de los periodistas o conductores. Sin embargo, a menudo los músicos refuerzan, como consecuencia de tales relatos, la necesidad de incorporar las tradiciones sonoras del nordeste brasileño a una música universal: el rock. No obstante, a nivel sonoro, las elecciones de esa nueva generación del rock brasileño se apoyaron aún más en los ritmos afroamericanos y mulatos del país del norte, antes que en sus versiones blancas. Tanto el funky como el rap, o el soul presente en gran parte del movimiento Mangué posee raíces afroamericanas, y eso se sintetiza en una forma de organización temporal que rechaza la cuadratura del compás sin abandonar la regularidad. Pero en el Manguebit, los baques de las alfaías, los riff en el cabaquinho implican además una elección: la reivindicación del origen y la actualización sonora del pasado.

Los manglares de la costa norte de Brasil, ese hábitat que reúne agua salada y dulce, crías y embriones, aire y agua, son el quince por ciento del total del planeta. Los manglares, como biotopos tropicales, alojan también a especies migratorias y cuidan de crías pequeñas de muchos diversos animales. Lo que da estructura a esa locación son los mangles, árboles halófilos que extienden sus vástagos desde el aire hasta enraizar en el fondo del agua salobre, formando una continuidad visual entre el tronco y la raíz, y a la vez generando una especie de reflejo de la copa en la base del árbol. Por su curvatura, los pueblos originarios en Latinoamérica los llamaron árboles retorcidos. Tal vez esa

continuidad biológica se mantenga en la cultura musical de Recife, cuando incluso desde el rock asumen las tradiciones sonoras locales.

La televisión brasileña contribuyó a la creación de un nuevo producto nacional para exportar, tanto como permitió expandir propuestas que transformaron las tradiciones a la vez que las reivindicaron, en un proceso de globalización y particularización paralelos. Ya sea con cámaras elevadas en grúas que muestran en diferentes velocidades a miles de personas o con un plano fijo hacia una platea pequeña, la televisión muestra el baile que el Manguébit asume, y que con la inclusión de determinados ritmos y sonoridades recuerda que "...el hambre tiene una salud de hierro". Tal vez por ello, el ciudadano del mundo en el Manguébit, habla portugués, toca alfaías, samplea a Jorge Ben y se transmite por MTV.

María Paula Cannova: Doctora en Artes por la Facultad de Bellas Artes/UNLP. Profesora titular de la cátedra Historia de la Música II en la FBA/UNLP. Dicta cursos de posgrado en la FBA/UNLP. Docente investigadora categoría III. Co-directora del proyecto de investigación B318, Silencios retardados en sonoridades permanentes, del programa de incentivos. Becaria pos-doctoral de la UNLP. Editora de la Revista Clang del departamento de Música de la FBA/UNLP. Compositora de obras con medios mixtos estrenadas a nivel local y de música original para audiovisual y danza.

Redobles más allá del Biobío: la Cumbia Ranchera-Tropical en el centro-Sur de Chile

Pablo Catrileo Aravena
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

La industria cultural mexicana, penetró en Chile hace ya ochenta años. Primero fueron las películas de la “época de oro” del cine, seguido de constantes visitas de charros cantores protagonistas de las mismas, sumando una constante radioteledifusión.

Tal fue el impacto de los bienes culturales mexicanos a partir de 1940, que fue necesario replicar sus modelos en Chile, surgiendo en lo musical emuladores de la música mariachi y nortea, instalando para siempre en el inconsciente colectivo nacional la llamada música ranchera.

Son el corrido, la canción ranchera, la cumbia-ranchera y el tropical-ranchero, ritmos distintos pero de un origen común. Presento en este trabajo, un acercamiento al último de éstos, que si bien comparte una matriz mexicana en cuanto a sonoridades con otros géneros del cancionero mexicano, constituye a partir del siglo XXI, la renovación del estilo ranchero en Chile, en virtud de su performance y apropiación de recursos tecnológicos principalmente.

La cumbia ranchera-tropical, es hoy el ritmo más popular de Chile. Sin embargo, al igual que la música ranchera en general, sufre permanentes descalificaciones, siendo infravalorada por sectores sociales y académicos. No obstante, demuestra su fuerza mediante la enorme cantidad de cultores y difusión, sumando últimamente además la Patagonia argentina.

Conceptos clave: ranchera chilena, cumbia ranchera-tropical, música infravalorada.

Redobles beyond Biobío: the Cumbia Ranchera-Tropical in the Center-South of Chile

Abstract

The Mexican cultural industry penetrated in Chile eighty years ago. First, the films of the cinema "golden age" followed by constant visits of charros singers who starred on the same ones and adding a constant broadcasting.

Such was the impact of Mexican cultural goods after 1940, that it was necessary to replicate their models in Chile, emerging in the musical emulators of mariachi and

norteña music, installing in the national collective unconscious the so-called ranchera music forever.

They are the corrido, the ranchera song, the cumbia-ranchera and the tropical-ranchero, different rhythms coming from a common origin. Through this essay, I present an approach to the latter style mentioned which, even though it shares a Mexican matrix in terms of sonorities with other genres of the Mexican songbook, it represents the renewal of the ranchero style in Chile by virtue of its performance and appropriation of technological resources from the XXI century to these days.

Ranchera-tropical cumbia is the most popular rhythm in Chile nowadays. However, as the "ranchera music" in general, the ranchera-tropical cumbia is permanently disqualified and undervalued by social and academic sectors. However, the ranchera demonstrates its strength through the huge number of cultures and dissemination, also including the Argentinian Patagonia recently.

Keywords: ranchera chilena, cumbia ranchera-tropical, undervalued music.

Introducción

Música ranchera: con esta frase genérica, o bien ranchera a secas, se estila en Chile aglutinar a todos los repertorios musicales provenientes de México y producidos en el país, partiendo del mariachi y el conjunto norteño, no estableciéndose diferencias sustanciales entre polka, corrido, son, huapango y sus asociaciones con la canción, el bolero, el vals y la cumbia.

«Los méjico» –otra de sus coloquiales denominaciones– han cautivado por décadas, principalmente a los habitantes de sectores rurales y pueblerinos, produciendo uno de los primeros y más importantes procesos de folclorización ocurridos en el país. Asimilaciones culturales y estético-sonoras de artistas mexicanos por parte de intérpretes chilenos producirán un estilo que gradualmente incorporará elementos propios, al punto de hablar hoy, de una música ranchera chilena (MRCH).

Durante una década como trabajador de la educación pública entre el Biobío y La Araucanía en Chile, he observado que no existe fiesta, radioemisora local, «wurlitzer» de fuente de soda o cantina, o bien, un simple trayecto en autobús, que no tenga alguna canción con tintes mexicanos. La llamada música ranchera suena en todos lados, y parece estar impregnada en el ambiente y en el paisaje sonoro de pueblos chicos y lugares populares de ciudades del centro y Sur del país, principalmente.

Busco valorar la MRCH como una expresión popular viva, que tildada muchas veces de «populachera» o de mal gusto por sectores académicos y puristas –demostrado en la escasa cantidad de estudios sobre el tema– ha autoconstruido una escena, mayoritariamente sin el favor de los grandes bloques comunicacionales en Chile.

¿Por qué la música ranchera es tan popular, pero parte importante de su audiencia reniega de ella, relegándola al último plano de la música de moda? Me interesa indagar por qué es catalogada como una «música menor», despreciada por intelectuales y jóvenes extravagantes, que imponen las modas, considerándola “un sonido no muy sensual, algo anticuado y de campo”¹.

Pese a estos rótulos, cotidianamente da muestras de arraigo, liderando la venta de discos, sobre todo en el último decenio con la explosión de la cumbia ranchera-tropical y su nutrida variedad de cultores y difusión, cumpliendo a cabalidad objetivos como entretener y congregar, transformándose además, en un potente sello identitario, traspasando incluso las fronteras chilenas.

¹ Wald, Elijah. *Narcocorrido. Un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*, HarperCollins, New York, 2001, p. 2.

Antecedentes

Los primeros acercamientos de la música mexicana con Chile, se debieron a la apertura comercial de México a fines del siglo XIX, comercializándose repertorio decimonónico tardío de salón, mediante partituras y cancioneros a partir de 1920². En esta época, también sonarán repetidamente canciones como *Cielito lindo* o *¿Qué será?* adaptadas para campañas políticas.

Serán determinantes en el gusto por lo mexicano, hitos como el estreno en 1937 del film *Allá en el Rancho Grande*, y el inicio de la «época de oro» del cine de ese país, identificando rápidamente al espectador chileno con la trama y las canciones presentes en las cintas; y el aporte de su gobierno tras el terremoto en el centro de Chile en 1939, consistente en un barco con ayuda solidaria y grupos de mariachi³.

La presencia mexicana en este período fue deslumbrante, acaparando largamente los espacios de prensa y radio, suscitando una alta demanda por la música mexicana, fomentando el surgimiento de imitadores, y generando un profundo arraigo y privilegio por sobre otras expresiones musicales tildadas de «nacionales».

Desde Curacaví a Lumaco

La cumbia ranchera chilena, es una adaptación de la cumbia norteña originada en México a raíz de la adopción de ritmos centroamericanos y caribeños⁴. Definida pocas veces, solo en crónicas periodísticas encontramos rastros. La siguiente cita, de autor anónimo, es muy descriptiva:

Siempre con un bajo alegre, marcado en *quinta*, que queda en la memoria auditiva [...] una percusión simple, clara y guiadora del baile, una guitarra en sutil punteo y un acordeón melódico en la presentación y acompañante en las estrofas, este estilo de cumbia se ha mantenido [...] vigente por más de 45 años en gran parte del país [...] y solo en la centralidad de Santiago pareciera a veces que se le pierde la huella, ante el olvido de las radios FM.⁵

Esta música debe su arraigo a la carrera del primer conjunto norteño chileno: Los Hermanos Bustos –campesinos de Curacaví–, que como muchos jóvenes de mediados del siglo XX, fueron influenciados por la avalancha traída por la industria

² Véase González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2005.

³ Véase González y Rolle. *Historia social de la música popular en Chile*, p. 431.

⁴ Véase Olvera, José. “La radio en la construcción social de la música norteña mexicana”, en Luis Montoya (ed.), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, II, INAH, México, 2013, p. 33.

⁵ Recuperado de: [<https://lascumbiasenchile.wordpress.com/2012/05/16/47-anos-de-cumbias-nortenas-en-chile>].

mexicana. A raíz de su éxito, surgirán propuestas similares hasta hoy activas, estandarizando un repertorio y conformando un sólido panorama estético, social y sonoro que he denominado MRCH.

Por su parte, la nueva cumbia ranchera-tropical (CRT) o si se prefiere estilo tropical-ranchero, es un subproducto, o variante estilizada del ritmo descrito anteriormente, actualmente masificado por jóvenes que apoyados por la tecnología, han establecido ciertas distancias de sus predecesores.

Alrededor del año 2004, Marcio Toloza –autoproclamado creador del estilo– forma su agrupación Los Charros de Lumaco en Capitán Pastene (La Araucanía) recreando con singular éxito en Chile la propuesta del grupo argentino Los Charros, originarios de la provincia del Chaco⁶.

Tras permanecer por años como trabajador agrícola en zonas de Neuquén y Río Negro, éste conoce al conjunto. Al retornar a La Araucanía, graba artesanalmente sus primeros discos, apareciendo en 2005 la canción “Como dejar de amarte”, punta de lanza de su mediático éxito. Con varios discos súper ventas y presentaciones ante grandes audiencias, no han estado exentos de polémicas, como pleitos judiciales por ser dueños de la marca. *¿Y cómo no hacerlo?*, si el solo nombre Los Charros vende millones en todo Chile.

Tropical-ranchero

Según notas de prensa, existirían más de tres mil agrupaciones rancheras en Chile, donde estimo, predomina lo tropical-ranchero. Claramente nos encontramos frente a un nuevo periodo de exaltación de la música mexicana.

Como ya se dijo, la CRT recoge características de la cumbia ranchera tradicional, y a su vez se distancia. Predominan los instrumentos musicales de generación electrónica, siendo los teclados y sus secuencias rítmicas pregrabadas junto al bajo, interpretados generalmente por una sola persona mediante el sintetizador. Tras la masificación del sonido de Los Charros de Lumaco, el teclado Casio CTK-811EX se convertirá en la columna vertebral del estilo, utilizado por muchos como recurso inconfundible en la sonoridad del género.

⁶ Liderados por Daniel Cardozo, se mantienen activos entre 1993 y 2010, como cultores de una cumbia romántica, siendo contemporáneos de agrupaciones mexicanas de alta rotación en la época como Los Temerarios y Bronco.

Generalmente los conjuntos suman otro integrante que se encarga de la batería electrónica y/o la percusión –conformada por timbaletas, cencerros metálicos y plásticos, más platillos⁷, completando eventualmente con acordeón y/o guitarra eléctrica.

Otras características del estilo son melodías reiterativas, tesituras reducidas, armonías dentro de los grados principales de la tonalidad y que en su mayoría se encuentran en modo mayor. Un recurso típico es la interpretación de *covers* de los llamados «clásicos mexicanos», así como readaptaciones de baladas latinas. Rítmicamente destacan marcadas introducciones con redobles de baterías programadas al inicio y en las cadencias estróficas de la mayoría de las obras, sumando la presencia constante del güiro metálico.

Como recursos performáticos, encontramos integrantes que no tocan instrumentos, sino más bien se dedican a la animación y al baile. Los atuendos, por su parte, suelen ser vistosos y de llamativos colores. También es costumbre presentarse al inicio de las canciones, exaltando el nombre del grupo y su origen, suerte de declaración de principios o bien, sentido de pertenencia. Se estila además, saludar a sus audiencias, generalmente en los interludios de las obras. Estas acciones, da la impresión que buscan marcar diferencias entre tantos exponentes, y que a primera escucha para el auditor común, suelen sonar iguales.

La heterogeneidad de los lugares en que se presentan los exponentes de la CRT es bastante llamativa. También la frecuencia de presentarse en vivo. Podría señalar, sin temor a equívocos, que semanalmente es posible encontrar más de algún encuentro ranchero en nuestra zona de estudio.

De índoles diversas, destacan toda clase de festejos: beneficios, bailes vecinales, torneos de fútbol, campañas políticas y cada cierto tiempo las llamadas «cumbres rancheras», eventos con un grado de organización mayor, preparadas por algún productor artístico con visión comercial, o alguna entidad gubernamental. También son instancias autogeneradas por un grupo de cultores que buscan solventar su actividad. Suelen utilizar recintos cerrados –principalmente gimnasios municipales– permitiendo convocatorias masivas. Incluso en sectores predominantemente rurales, disponen autobuses de acercamiento para sus habitantes.

En las «movidas rancheras» –como también se conocen los lugares de actuación– además es posible encontrar *stands* con ventas de ropa, discos, comidas, y en

⁷ La utilización de instrumentos de percusión, es lo que entregaría el adjetivo de tropical a la cumbia ranchera. Declarado así por varios cultores en mi trabajo de campo.

ciudades como Los Ángeles (Chile) y Osorno, ya se acuña el término «Discoteque ranchera».

Dentro de la comercialización de la música, he observado la venta mano a mano de CD's –que pueden ser autografiados en el momento, sumando la respectiva foto– y también en puestos cerca del escenario y a la entrada de los recintos. La venta de discos por vía tradicional, la concentran principalmente los sellos Tekyla Records y Zona Ranchera.

La factura de una agrupación de CRT, resulta sencilla y económica, igual sus grabaciones, fluctuando entre USD 900 y USD 1000⁸. Tekyla Records es el sello que más discos y casetes vende en la actualidad en el país⁹, reflejando claramente la idea de Becker “mundos del arte”¹⁰, como una red de personas en actividad cooperativa y organizada, pues realizan toda la cadena productiva: se graba, edita, masteriza, se cortan los discos y elaboran sus carátulas, se realizan videos promocionales, publicitando también a los medios, mediante un vendedor en terreno. Además ofrecen los discos al público mediante su propia disquería, bordeando en promedio los USD 5 por unidad, incluso es posible encontrar CD's por menos de USD 2.

En la CRT ya es común el uso de internet, donde YouTube se ha transformado en una exitosa vitrina. Plataformas como Facebook o WhatsApp son a su vez, las preferidas para publicitar actuaciones, dotando a las bandas de cierta independencia en la promoción de su música, mostrándose más cercanos a su audiencia.

¿Un estilo despreciado?

He detectado que la música ranchera en Chile es altamente infravalorada. Al parecer, genera puntos de tensión simbólicos entre lo nacional y lo foráneo y entre lo urbano y lo rural. Además su fuerte carga sentimental, no siempre es vista con buenos ojos por la academia y sectores puristas. Apelativos como «sensiblera», «populachera» o «cebollera», estigmatizan a sus oyentes e intérpretes.

Si la cultura chilena es resultado de entrecruces con elementos externos (chinos en el Norte, alemanes en el Sur, croatas en la Patagonia, etc.) ¿por qué la influencia

⁸ Véase el reportaje *Rancheras: la música que se escucha pero no se ve*. Televisión Nacional de Chile, 2008.

⁹ Véase el reportaje *El sello que hace plata con los cassettes*. Recuperado de: [<http://foros.fotech.cl/topic/74486-tecnologia-detras-del-parlante/page-33>].

¹⁰ Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2008.

mexicana, particularmente la música, es mirada con desdén? De las «músicas nacionales» de los países nombrados, no conozco una que se baile con tanto ánimo, ni que se cante tan sentidamente. Entonces, ¿por qué en espacios de distensión se gritan a todo pulmón, en improvisados coros de desconocidos, canciones como *Las mañanitas* o *El rey*?

Un alto consumo de música foránea se produjo en Chile entre 1950 y 1970, dominado por USA y México¹¹, lo que habría perjudicado a la música nacional, reinstalando un antiguo debate sobre si la ranchera debe ser considerada o no como nacional. Dentro del texto *Chile mirando hacia dentro*, cito:

En el campo, con menos remilgos nacionales, reina la música charra mexicana, extrañamente. Y las estrellas del cine de ese país [...] se instalan poderosamente en el imaginario popular. Hay una misteriosa, insufrible y persistente identidad del huaso real con el sufrido peón mexicano, que no atisba el huaso encolerado y elegante de chamanto colchagüino y que escucha la cueca con el arpa fabricada en Paraguay¹².

¿Por qué llama la atención que extrañamente reine la “música charra”? ¿No se supone que del campo se tomó la «verdadera» tradición del «ser» chileno? Lo interesante, es que al final de la cita, se alude a dos personajes antagónicos: el «huaso real» –peón del campo– y el «huaso patrón». En esta lucha de clases, por decirlo de algún modo, se encontraría la música ranchera, transitando en una marginalidad paralela al canon musical de la música típica.

La también denominada música folclórica, sería la encargada de potenciar valores vinculados a las tradiciones patrias y a la exaltación de las bondades del territorio, o sea, la responsable de construir una identidad nacional. Común es escuchar toda suerte de lamentos por parte de defensores de la cultura criolla: “La pérdida de identidad en nuestro país es preocupante y llega a todas las actividades de la vida nacional [...] no nos damos cuenta cómo se diluye el acervo histórico rural chileno”¹³. Para asegurar su supervivencia, se inventan toda clase de eventos: muestras gastronómicas, fiestas costumbristas, trillas a yegua suelta, etc. donde lo menos importante es preservar la tradición, prevaleciendo un afán lucrativo. Lo curioso y paradójico para más de alguno, es que en estas instancias, la “música ranchera” siempre está presente.

¹¹ González, Juan Pablo y otros. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2009.

¹² Garay, Cristián. “Población y sociedad”, en J. Fermandois (coord.), *Chile. Mirando hacia dentro*, IV, Taurus, Santiago de Chile, 2015, pp. 276-277.

¹³ Yañez, Leonel. “Minas del Prado Tierra creadora”, *Revista Quinchamali*, 2, 2010, p. 109.

¿Por qué «los méjico» gustan tanto? Entre muchos consultados, prevalece el evocar recuerdos familiares con la ranchera antigua; pero fundamentalmente es por lo que dicen sus canciones. Podría inferir que éstos describen, o mejor dicho, retratan fielmente los modos de sentir y pensar de muchos en Chile.

A través de los textos de canciones podemos reflejar nuestra intimidad, emociones y sentidos de pertenencia. Vila indica que “ofrecen maneras de ser y de comportarse [además de] modelos de satisfacción psíquica y emocional”¹⁴, citando además la poderosa capacidad de interpelar de la música popular, pues trabaja con experiencias emocionales intensas, permitiendo fácilmente su apropiación. La música ranchera demuestra esta capacidad retratando lo cotidiano, parece que «le están cantando a uno», como comenta René Flores: “La música mexicana tiene muchas letras que en momento ‘de’, interpretan lo que estás viviendo, y eso hace que el gusto vaya enraizándose, pues [...] como tiene una variedad tan grande de temas [...] es muy fácil irse identificando”¹⁵.

La canción mexicana ha sido privilegiada, según Dannemann por “su fácil coreografía, la memorización simple e inmediata de su forma rítmico-melódica y la atracción de sus textos poéticos, por lo común concernientes a aventuras pasionales”¹⁶. En torno al baile, contribuye a acercar a la pareja, a través de un paso sencillo, sin la complejidad de la cueca, o sea, cualquiera puede pararse a bailar libremente sin temores.

Indagando en YouTube, respecto a la CRT, es posible leer comentarios de mexicanos sorprendidos de que tan lejos se escuchen reminiscencias de su folclore, felicitando a los grupos chilenos. Otros, la califican como música asquerosa, con cantantes horribles, donde “todos tocan igual, no tienen cerebro para hacer algo nuevo, el mismo sonido, el mismo ritmo, el mismo redoble, aburre”¹⁷.

El folclorista Ramiro Venegas, señala: “es música muy ordinaria, me duele el estómago cuando la escucho, se van en puros ritmos y nada de música, pa’ que decir la armonía, son un fiasco [...] se aprovechan de la mala cultura musical de la gente vendiendo *guevada*”¹⁸. Le consulto por que se produce esa mala cultura musical y ¿cómo

¹⁴ Vila, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Trans- Revista transcultural de Música*, 2, 1996, p. 5.

¹⁵ Entrevista personal del autor a un asistente al Festival Ranchero de Chanco (Cauquenes), 2016.

¹⁶ Dannemann, Manuel. “Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile”, *Revista Musical Chilena*, 132, 1975, p. 81.

¹⁷ Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=X0_Pbq331w8].

¹⁸ Entrevista personal del autor al profesor de música y cantor popular Ramiro Venegas en Cobquecura (Ñuble), 2017.

se podría revertir? Comenta que “se genera porque hay sellos que no aportan nada, sino ganar dinero. Se puede revertir dando difusión a la música mexicana, que es linda, pero de calidad”¹⁹.

Esta música linda, a la que se refiere Venegas, es la que fue canonizada en México como referente nacional, tras la «época de oro» del cine, representando para muchos la «verdadera» tradición mexicana, lo épico, lo realmente sentimental-amoroso, a diferencia del «estilo nortño», vinculado a problemas de inmigración y narcotráfico.

Ramírez-Pimienta comenta que en México rechazar la nortña es “un mecanismo de inclusión al buen gusto [...] decir ‘yo no escucho música nortña’ [es] intentar deslindarse de ser percibido como miembro [de] una supuesta clase baja (que en teoría, sería la única que consume esta música)”²⁰.

La idea que la clase baja escucha «los méjico» en Chile, podría remontarse a la apropiación de esta música, principalmente por el inquilinaje campesino migrado hacia las urbes durante la primera mitad del siglo XX. Con el rápido crecimiento demográfico y económico nacional, éstos se constituyeron en la llamada clase trabajadora, que mantuvo el arraigo por las canciones mexicanas, apelando a las nostalgias por el pasado rural, también como una forma de resistencia social al modelo imperante.

Sin embargo, la ranchera ha protagonizando importantes hitos en la música popular chilena, como la primera aglomeración por una “estrella de la canción”, con Jorge Negrete en 1947; el primer disco de oro con Guadalupe del Carmen en 1954; y el disco más vendido *México lindo y querido*, con María José Quintanilla en 2003.

A pesar de décadas de difusión, la música ranchera parece moverse en una suerte de *underground* criollo. Actualmente, según el locutor Hugo Olivares, los grandes bloques corporativos radiales en Chile no la tocan, pues la consideran vulgar, “sin clase, y sobre todo, las ven como una música que trajo Pinochet”²¹.

Pese a las trabas y descalificaciones, ésta subsiste con el incondicional fanatismo de sus seguidores y no necesita de apoyos mediáticos ni estatales, como sí lo necesitan otras músicas chilenas —a propósito de leyes como la del 20%²²— discutidas a nivel país para la difusión musical de lo propio en la radiotelefonía nacional.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. “Música nortña mexicana”, en Luis Montoya (ed.), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, I, INAH, México, 2013, pp. 12-13.

²¹ Montoya, Luis. *La nortña en Latinoamérica o El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*, CIESAS, Mérida, 2014, p.131.

²² Véase Ley N° 20810. Recuperado de [<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1076447>]

Traspassando fronteras

Fue durante mis afanes mochileros, que llegué a la provincia de Neuquén en Argentina, sorprendiéndome con la existencia de la música ranchera también en ese país. A los clásicos chamamés, tonadas y cuecas camperas típicas de estas comarcas, es posible agregar desde hace un tiempo la ranchera, introducida desde Chile, también bajo la etiqueta de música regional.

La CRT ha experimentado un notable desarrollo en el país vecino, principalmente desde Neuquén hacia el Sur, fomentando la aparición de muchos conjuntos, como indica Roberto Bravo:

rancheros o nortños netos pocos [...] como “Los Charros de Lumaco” montones [...] si, allá los grupos chilenos son muy seguidos, una por que la interpretación chilena es muy especial [además] en la Patagonia argentina hay muchísimos chilenos”. Incluso el músico yungayino se la juega con cifras “de tanto ir y venir” comenta: “Cipolletti por ejemplo el 60 % es chileno, Zapala el 40 % y así [...] Centenario, General Roca, Allen, muchísimo chileno residente”²³.

Ya desde cruzar la cordillera es posible encontrar en el mismo puesto de migraciones afiches publicitando eventos costumbristas donde participan exponentes de la MRCH junto a cultores trasandinos del estilo. También al recorrer las ya escasas disquerías de la ciudad de Neuquén, es posible avistar CD's de conjuntos rancheros. A continuación un panorama de agrupaciones argentinas del estilo:

LOCALIDAD	AGRUPACIÓN
Zapala	Dueños del amor
	La Cima
Chos Malal	La Nueva
	Los Che
	Los Manantiales de Chos Malal
	Ángel Mercado
Cutral-Co	Los Desnutridos
	Los Tropicales del Ritmo
	La Nueva Imagen
El Hucú	Grupo Amanecer
Centenario	Grupo Star
Cinco Saltos	Los Ángeles Tropicales
Neuquén Capital	Los Rancheros de Neuquén
	Mely-yen
Las Lajas	Los Chamas de la Buitrera
San Patricio del Chañar	Pasión Ranchera
Rincón de los Sauces	Sentimiento rinconense
Plottier	Impacto Ranchero
San Martín de Los Andes	Los Rancheros de Los Andes
	Proyecto ranchero

Figura 1: algunos intérpretes rancheros en Neuquén, Argentina

²³ Entrevista personal del autor al director musical y acordeonista de Los Halcones Negros en Yungay (Ñuble), 2017.

Conclusiones

La música ranchera ha sido capaz de permanecer en el tiempo, sacarle amplia ventaja en utilización y preferencias del público al llamado folclore chileno, y sobrevivir a modas musicales que van desde el tango al reguetón, logrando trascender por generaciones, renovándose y demostrando vigencia, como ocurre hoy con lo tropical-ranchero, que en poco más de una década, ha dotado de una nueva escena, *performance*, timbre y color a la música ranchera, demostrando que nos encontramos en un nuevo periodo de exaltación de lo mexicano en Chile.

Creo que el folclore chileno desde su concepción de estado-nación, carece de elementos para representar al grueso de la población, donde la música mexicana –con el empujón inicial de la industria– ha logrado llenar ese espacio, reivindicando lo rural y campesino tradicional que pretendía mostrar la música típica, fortaleciendo la fundamental área de la emoción y la sensibilidad de los chilenos. También como músicaailable, ha contribuido al habitante local promedio, a fortalecer sus vínculos colectivos y expresivos.

A pesar de las controversias, la música ranchera sigue sonando, quizás en Santiago u otras grandes y modernas ciudades no tanto. Pero solo basta salir de ellas, y encontrarse con un paisaje sonoro que ya se lo quisieran la cueca o la tonada. Pasan los años y las políticas culturales de gobierno continúan ignorando la MRCH, de la misma forma que lo hace el aparataje escolar y los grandes medios de comunicación.

Por el contrario, común es escuchar discursos sobre que hay que preservar y rescatar lo tradicional y lo nuestro. Lo cierto, es que la ranchera no necesita protecciones legales ni rescates, pues es capaz de sostenerse por sí misma. “Es que a la fuerza no es cariño”, reza el viejo adagio popular.

Pablo Catrileo Aravena: músico, autor y compositor de música popular y de raíz, nacido en 1981 y criado entre las ciudades de Concepción y Talcahuano en la Octava Región de Chile. Como Licenciado en Educación (Universidad de Concepción, 2006) ha desarrollado docencia musical en múltiples sectores rurales entre Ñuble, Biobío y la Araucanía, situación que ha influido permanentemente en su obra e intereses. Su obsesión por los viajes y su afición por las letras, lo llevan a cursar a partir del 2015 el Magíster en Musicología Latinoamericana (Universidad Alberto Hurtado, 2017) en Santiago de Chile. Como investigador, ha colaborado en publicaciones como la Revista *Ethnomusicology Review/Sounding Board*. UCLA, Los Ángeles, California, participando además en foros y seminarios en las Universidades de Santiago, Talca, Andrés Bello, Concepción y La Plata en Argentina. Actualmente se encuentra preparando un libro sobre la música ranchera en Chile, investigación pionera en el estilo.

Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943)

Rosa Chalkho

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA

Resumen

En 1943 se estrenan dos películas dirigidas por Carlos Hugo Christensen con música compuesta por George Andreani y producción de los estudios Lumiton.

Safo, historia de una pasión y *Dieciséis años* inician un cambio narrativo en el canon del cine clásico argentino en la década del '40, al tiempo que consolidan al director y compositor como una dupla creativa que trabajará en otros muchos films.

La ponencia estudia los tópicos presentes en la música incidental de las dos cintas, con el objetivo de evidenciar la manera en que la música para cine colabora en la construcción del sentido, a partir de reforzar climas, emociones y anticipaciones narrativas. Hipotetizamos que estos sentidos no emergen ex nihilo, sino que provienen de un tipo de codificación previa (los tópicos) construida por el lenguaje de la música romántica y post romántica, que la enunciación cinematográfica clásica se encargó de utilizar y como consecuencia, de reificar su fortaleza como código.

La música de las dos películas está construida mediante el recurso del leitmotiv como organizador de la relación entre la trama y la banda sonora. Es así que nos preguntamos especialmente por las maneras en que aquí funcionan y se relacionan los leitmotifs.

Conceptos clave: música cinematográfica, teoría tópica, cine argentino, George Andreani, Carlos Christensen.

Topics and drama in the music of George Andreani for two films by Carlos Christensen (1943)

Abstract

In 1943 two films directed by Carlos Hugo Christensen with the music score composed by George Andreani and production of the Lumiton studios were released.

Safo, the story of a passion and *Sixteen Years* began a narrative change in the canon of Argentine classic cinema in the 40s, while consolidating the director and composer as a creative duo that shall work on many other films.

This paper studies the topics present in the incidental music of the two films, in order to demonstrate the way in which film music collaborates in the construction of

meaning, from reinforcing climates, emotions and narrative anticipations. We hypothesize that these senses do not emerge ex nihilo, but come from a type of previous coding (topics) constructed by the language of romantic and post-romantic music, which classical cinematographic enunciation was commissioned to use and, as a consequence, to reify its strength as a code.

The music of the two films is constructed through the use of the leitmotiv as the organizer of the relationship between the plot and the soundtrack. This is how we question especially about the ways in how and why the leitmotifs work here.

Keywords: film music, topical theory, Argentine cinema, George Andreani, Carlos Christensen.

Tópicos en la música cinematográfica

La ponencia analiza la música de dos películas argentinas dirigidas por Carlos Hugo Christensen con música de George Andreani estrenadas ambas en 1943.

*Safo, historia de una pasión*¹ y *Dieciséis años*² inician un cambio narrativo en el canon del cine clásico argentino en la década del '40 de la mano de Christensen, que comienza a introducir temas que la cinematografía vernácula no había tratado como el erotismo, las pasiones turbulentas, las traiciones o el suicidio adolescente. Desde su primer film comercial *El inglés de los güesos*, Christensen y Andreani forman un tándem estrecho entre director y compositor, que queda evidenciado en los más de veinte títulos en los que trabajaron juntos.

Joseph Kumok (nombre real de Andreani) nace en Varsovia en 1901 y se forma musicalmente en Berlín, Viena y Praga. Antes de llegar a la Argentina, en 1937, ya había compuesto 38 bandas musicales en Checoslovaquia y Francia, ganando un premio por la música de *El Golem* (1935)³.

Partimos de la pregunta del porqué de esta relación artística entre Christensen y el compositor, es decir, ¿qué características del estilo y lenguaje compositivo de Andreani ensamblan y refuerzan esta nueva densidad dramática que propone el director? Si bien Andreani, compone la música para unas 75 películas en Argentina incluyendo comedias y películas costumbristas, es especialmente en estas narrativas del melodrama espeso y turbio en donde sus recursos compositivos y de orquestación alcanzan un importante despliegue.

El lenguaje empleado en *Safo* y *Dieciséis* es romántico y post romántico, caracterizado por un uso muy variado de la paleta orquestal. La característica compositiva más sobresaliente es el uso de *Leitmotiv*, de extracción netamente wagneriano y que funciona no solo caracterizando personajes sino también, reuniendo la composición musical como obra durante el film. En coincidencia con la enunciación musical arquetípica para el drama cinematográfico de la época enmarcada en cine clásico o Movimiento de Representación Institucional⁴, la música funciona amalgamando el relato filmico y enlazando morfológicamente la narrativa. Los motivos musicales presentados

¹ Christensen, Carlos Hugo (dir.), *Safo, historia de una pasión*, Lumiton, 1943.

² Christensen, Carlos Hugo (dir.), *Dieciséis años*, Lumiton, 1943.

³ Véase Glocer, Silvia. *Melodías del destierro: músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2016

⁴ Noël Burch describe la enunciación del cine clásico bajo la categoría de Movimiento de Representación Institucional caracterizado por el sistema de estudios, sistema de estrellas y la codificación ético-moral. Véase Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

desde la introducción del film van subrayando los distintos climas de las escenas y estados de ánimo de los personajes, por ejemplo, un mismo motivo melódico es tratado mediante variaciones rítmicas, tímbrico-orquestales y armónicas en distintas topicalizaciones que van a semantizar los distintos climas del relato.

Por esta razón, la ponencia toma como marco a la teoría tópica, ya que la cuestión del sentido en el contexto del análisis fílmico se vuelve crucial. En particular, tomamos como referentes a autores que asumen el estudio de los sentidos musicales desde una mirada culturalista e histórica como Raymond Monelle⁵, Leonard Ratner⁶, Wye Allanbrook⁷ y Melanie Plesch⁸ y a autores que aplicaron los tópicos al estudio de la música para cine, Neil Lerner⁹ y Alessandro Cecchi¹⁰.

Metodológicamente, abordamos el estudio de las películas combinando herramientas del análisis fílmico con instrumentos del análisis musical enfocado desde los tópicos, y considerando el contexto sociohistórico.

En este trabajo me pregunto específicamente por el proceso de topicalización de las músicas cinematográficas: ¿su sentido se edifica en base a tópicos preexistentes? ¿el cine fabricó nuevas topicalizaciones?

Nuestra hipótesis de partida es que el cine en su etapa fundacional echó mano de topicalizaciones ya construidas por la discursividad social de la música, pero no obstante lo dicho, el cine como el gran aparato discursivo del siglo XX contribuyó para que estas topicalizaciones se estandaricen construyendo verdaderas codificaciones del sentido musical. En otras palabras, los tópicos de la música cinematográfica provienen de la música del siglo XIX y, en una ida y vuelta, la narrativa fílmica ejerció a su vez una acción performativa sobre estos sentidos y codificaciones de la música.

⁵ Monelle, Raymond. *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Indiana University Press, Indiana, 2006.

⁶ Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books, New York, 1980.

⁷ Allanbrook, Wye. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze Di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press, Chicago, 1984.

⁸ Plesch, Melanie. "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy, 2008, pp. 55-108 y Plesch, Melanie. "Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2017, 4, 1, pp. 55-108.

⁹ Lerner, Neil. "Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood", *The Musical Quarterly*, 85, pp. 477-515.

¹⁰ Cecchi, Alessandro. "Topoi of Technology in Italian Experimental Industrial Film (1959-1973)" In *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle* (University of Edinburgh, 26-28 October 2012), 394-403. Edinburgh: IPMDS – The International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

El cine internacional construyó un sistema de representación en la década de 1930 que, con el advenimiento del sonoro, consolida códigos de enunciación y en los que la música participa de esta institucionalización conformando operaciones discursivas o tópicos, es decir, modos de decir con música. Es en esta época en la que se instala el sinfonismo cinematográfico como estilo cuasi universal para la música incidental, que, aunque con variantes, sigue aún hoy constituyendo el estándar de la música cinematográfica industrial.

Este orden discursivo ubica a la música extradiegética como un elemento fundamental para la creación del clima de una escena o de toda una película, convirtiéndose en factor privilegiado de la representación de sentimientos y emociones, y como elemento partícipe necesario para la codificación del género.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando estudiamos músicas aplicadas? Es decir, ¿qué cosas cambian cuando la música tiene como función central su potencialidad para construir sentido, para afectar y semantizar la narrativa audiovisual? Y fundamentalmente, ¿qué sucede con la teoría tópica puesta a explicar este fenómeno?

La primera aproximación al análisis de las películas confirma que la narrativa cinematográfica contribuye a la consolidación de tópicos y a la fabricación de otros nuevos¹¹.

Es así que observamos que existen elementos recurrentes (tópicos) que permiten agrupar determinadas prácticas de musicalización bajo una operatoria netamente cinematográfica.

Sobre este punto, aparece una variable altamente significativa para el análisis de la música cinematográfica consistente en la relación entre el sentido musical y el sentido narrativo del film, que, en el presente análisis, queda evidenciada por la detección de los tópicos y su relación con la narrativa.

Las músicas de los dos films acompañan y refuerzan una nueva narrativa que introduce Christensen para la cinematografía argentina de la época. Las pasiones oscuras y desatadas de sus personajes, el dilema moral, y la angustia amorosa son los temas por los que transitan los films y que la partitura subraya y anticipa.

¹¹ Para ampliar véase Chalkho, Rosa. "Musical Meaning on the Screen. An approach to Semiotics for Music in Cinema", *Reinventing Sound. Music and Audiovisual Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2015, pp.102-116.

Safo, historia de una pasión

Guionada por César Tiempo y Julio Porter sobre la novela francesa *Sapho* de Alphonse Daudet, la película retrata la relación tormentosa entre Raúl, un joven de familia tradicional de provincias que llega a la ciudad y Selva una mujer seductora y experimentada. La trama se completa con Irene, con quien Raúl se compromete en matrimonio oscilando durante el film entre la pasión que le inspira Selva y la corrección social de su futuro casamiento.

El *pathos* amoroso en conflicto está especialmente focalizado en la figura de la mujer: Selva es Safo, interpretada por Mecha Ortiz, quien ama sin pacatería y también marca los límites y rumbos de su vida autónoma: “...cuando una mujer quiere ser libre sin depender de los hombres debe pagar su libertad con sufrimiento”, expresa la protagonista (50’20’’) ¹². Su antagonista es Irene, una joven ingenua, hija de una familia rica, interpretada por Mirtha Legrand. Cada una de las dos mujeres tiene un motivo musical contrastante y aunque Irene juega un rol secundario en el triángulo amoroso que tiene a Raúl como el tercer vértice, la historia es en definitiva sobre ellas dos y los motivos musicales conforman una dualidad bitemática sobre ellas ¹³.

El motivo de Safo, o motivo de la pasión, es un vals lento y denso, trabajado con figuras apuntilladas e interpretado con portamentos en las cuerdas. Aparece en la mayor parte de las *cues* (entradas) y también con la mayor cantidad de variaciones tópicas. En el comienzo (títulos), el motivo topicaliza como obertura francesa con un orgánico brillante del *tutti* de la orquesta para rápidamente, a los cuatro compases, pasar al vals de Safo con el que continúan los créditos del film. La primera escena abre con un plano panorámico de un paisaje rural luminoso mientras que la música refuerza este plano con el tópico de la caza (*hunt style* o *sunrise*) caracterizado por un solo de oboe con una melodía sobre la tríada mayor al que le responden las maderas con el mismo motivo en grave. Este tópico plácido y bucólico se articula rápidamente con el tópico del *Sturm und Drang*, mediante trémolos en las cuerdas, diseños ascendentes y un acorde final en tensión, con el que se expresa la espera inquieta de Raúl. La secuencia descripta alcanza

¹² Para una mejor ubicación de la escena a la que hacemos referencia se consigna la marca temporal del film. Se ofrece una edición en línea de los ejemplos audiovisuales analizados con la referencia del tópico en: *Safo, historia de una pasión*: <https://www.youtube.com/watch?v=Mq4COMJFKPE>
Dieciséis años: https://youtu.be/Zg3YSLikO_4

¹³ Véase Pardo, Soledad y Croci, Pablo. “Safo, historia de una pasión: Tensión entre canon y ruptura en el primer melodrama erótico del cine argentino”, *Revista Imagofagia*, 3, 2011, snp.

2'30'' de duración, cuestión que nos permite verificar la gran condensación de recursos musicales y tópicos que se sucederán también a lo largo del film.

El motivo de Safo aparece asociado a Selva por primera vez en la escena de la fiesta, ubicado diegéticamente como un vals en el momento que la pareja se conoce y baila. A partir de aquí se constituye en un hilo conductor que transita toda la película adoptando diversas topicalizaciones que subrayan el clima y sentido de cada escena.

Como ejemplos ilustrativos el motivo asume el tópico de la *opera buffa* construyendo el tono de parodia cuando Raúl lleva en andas a Selva varios pisos por escalera (16' 58'') y anticipa el conflicto moral en la escena en que Raúl descubre las fotos de su pasado topicalizando como *Sturm und Drang* mediante la agitación rítmica, la armonía en creciente tensión y los contrastes en los registros (32' 00'').

El *Sturm und Drang* también aparece con un procedimiento compositivo que conjuga los materiales musicales del motivo de Safo y el de la mañana, asociado al paisaje bucólico del campo, en la escena de la alucinación febril de Raúl. Aquí podemos señalar un interesante detalle: la alusión a “la mañana” no es casual en la trama, sino que se conjuga con la visión que tiene Raúl del rostro de su joven tía Teresa a quien evoca durante el desvarío.

Esta referencia no está desarrollada luego en la trama, pero el detalle puede interpretarse como los deseos de Raúl por otras mujeres reprimidos por la moral religiosa, ya que el motivo de la mañana aparece en la escena familiar en la casa de campo de Mendoza de la que participa Teresa al comienzo del film.

El tópico de la mañana que se había presentado al comienzo, es nuevamente retomado cuando Raúl vuelve al pueblo, representando el universo rural idílico de provincias, y en 1:7'10'' aparece asociado directamente a Irene.

Destacamos la manera en que este motivo topicaliza con rápidas transiciones acompañando toda una secuencia de paseos de Raúl e Irene, en donde el motivo de la mañana adopta un aire folclórico y luego vira al tópico denominado de la caballería o del noble corcel, colaborando, además, con la construcción de la elipsis temporal de la escena.

Un último tópico del motivo de Selva es el de la *ombra*, que aparece justamente en un punto dramático culminante cuando Raúl ya comprometido con Irene va a la casa de Selva a buscar las cartas y también en la escena tensa en la que se dirige a romper el compromiso con Irene. Podemos considerar que la tensión se incrementa sobre el final trágico y se observa un tropo, combinación de dos tópicos, que combina la *ombra* y el *Sturm und Drang*.

Dieciséis años

El film, con guión de Francisco Oyarzábal y Julio Porter sobre la obra teatral *Sixteen* de Aimée y Philip Stuart, retrata la progresiva alienación de la adolescente Lucía, que no puede soportar que su madre viuda, Alicia, a quien admira de modo idealizado, rehaga su vida al iniciar un romance con Gustavo Luque y querer casarse con él.

La música recurre al mismo procedimiento de presentación del motivo principal en el *opening*, que comienza trabajándolo bajo el tópico del estilo concertante (*concerto style*) entre la orquesta y el piano, en donde las frases orquestales topicalizan como obertura francesa y las alternancias del piano como *brilliant style*, estilo brillante virtuoso y característico del *concerto*, para luego descansar con el mismo motivo en un tópico *cantabile*. También al igual que Safo, la escena de la fiesta y la pieza que bailan por primera vez Alicia y Luque lleva el motivo a la diégesis mediante una orquesta de *jazz* de salón que interpreta la pieza, y que se repite en la entrada siguiente cuando la pareja está de viaje y la escucha en la radio (10'36'') y cuando vuelven a bailar (26' 00'').

El motivo topicaliza en estilo amoroso (*amoroso style*) cuando Alicia le cuenta a su madre, abuela de Lucía, de su nuevo amor (21'55''). Es interesante en esta escena la relación que se construye entre la música y el *travelling* que se acerca hasta un primer plano de Alicia, donde estos dos elementos confluyen reforzando la confesión sentimental teniendo en cuenta que, para el discurso visual cinematográfico, el primer plano es el valor para enunciar las emociones y sentimientos de los personajes, en este caso, enfatizado por un *travelling*.

En 29'43'' la música anticipa el drama que se desatará. La entrada por primera vez en la película está en un tono menor, con una melodía despejada en las cuerdas y diseños descendentes que construyen una combinación (tropo) entre el tópico del *pianto* y el *cantabile*.

El punto de giro dramático sucede cuando Alicia y Gustavo se besan y la joven Lucía mira horrorizada en contra plano (31' 35''). La música se inicia con el motivo de amor brillante que anticipa el beso, luego se encadena con unos acordes en tensión y ataques de los bronce en coincidencia con rápidos paneos de la imagen para pasar al registro grave y disonante en las cuerdas que remiten al tópico de la *ombra*.

A partir de este punto de giro, el motivo comienza a topicalizar en *Sturm und Drang* para construir la creciente locura de Lucía (32'53''), quien se ve cada vez más atormentada. Un punto interesante es cuando Luque, que es un célebre pianista, interpreta

una obra basada en el motivo, en la que despliega especialmente el estilo brillante virtuosístico y el *Sturm und Drang*.

Se observan otros dos materiales de interés: el *pizzicato* de las cuerdas y las notas aisladas del piano que, aunque no constituyen un tópico establecido, subrayan en el contexto de la película la creciente alienación de Lucía.

Reflexiones finales

Los dos films tienen un tratamiento musical que presenta recursos comunes, algunas regularidades y también aspectos diferentes. En los dos casos, el *pathos* romántico que resulta del lenguaje utilizado por Andreani se adhiere de un modo intenso a la narrativa de Christensen reforzando el dramatismo y la densidad que caracteriza al director.

Una de las conclusiones a la que arribamos es que las películas presentan un tipo de enunciación internacionalista¹⁴ y clásica construida por el argumento y por la música, y esto representa una novedad para la época en la que comienzan a aparecer narrativas alternativas a la comedia costumbrista o musical de fuerte color local.

Una de las funciones características de la música incidental que se observa en las dos películas es la conducción de la elipsis temporal. Por ejemplo, en la secuencia que muestra la vuelta de Raúl al campo y el comienzo de su noviazgo con Irene en *Safo*: paseos en distintos lugares y tiempos condensados en un par de minutos con el motivo de Irene. Similar tratamiento se observa en la secuencia del viaje al sur de Alicia y Luque, en la que se hilvanan escenas del comienzo del noviazgo con el motivo topicalizado como obertura francesa y con un carácter brillante.

Por su parte, una de las diferencias musicales que se registran es el uso del piano concertante, justificado por el argumento del personaje pianista, y una variante leitmotívica como *jazz* en la diégesis en *Dieciséis*. En *Safo*, en cambio, se escuchan estilizaciones de aires folclóricos asociados a las escenas rurales. En los dos casos, se trabaja con una variante del motivo en un uso diégetico interpretado por una orquesta en una situación de fiesta y baile (el vals de *Safo* y una pieza de *jazz* para *Dieciséis*).

Sin embargo, el elemento más evidente en común a las dos es la construcción cohesionada de la partitura fílmica mediante leitmotivs que garantizan tanto la solidez morfológica como las posibilidades expresivas en las distintas mutaciones del motivo.

¹⁴ Esta intención internacionalista se verifica en estos dos films también por la elección de los textos originales: la obra de teatro inglesa *Sixteen* (Aimée y Philip Stuart) y la novela *Sapho* de Alphonse Daudet.

En este sentido, uno de los desafíos que hemos asumido en este trabajo es el de analizar la relación que se presenta entre leitmotivs y tópicos. Para esto, tomamos como referencia el capítulo “Topic and Leitmotiv” que Raymond Monelle le dedica al tema: “El leitmotiv en las óperas del ciclo del anillo de Wagner, constituye un inventario extraordinario de tópicos musicales de todo tipo. Sin embargo algunos leitmotivs no son tópicos ya que no son convencionales...”¹⁵.

Lo que nos interesa destacar de las palabras de Monelle, es justamente el carácter convencional del tópico, es decir, el tipo de codificación social mediante la que estas tramas musicales evocan, apelan y construyen el sentido en un amasado de ida y vuelta con el contexto social.

Sintetizando, las transformaciones que sufre un *Leitmotiv* a lo largo de una película, por ejemplo, cuando el mismo motivo comunica comienzo (obertura), luego se vuelve gracioso (opera *buffa*) o produce miedo e inquietud (*ombra*) no son otra cosa que topicalizaciones, es decir, variaciones sobre los sentidos y los significados.

De esta manera, encontramos que los leitmotivs en los dos films acompañan la narrativa fílmica produciendo variaciones de orquestación, rítmicas, armónicas y de carácter que en la mayoría de los casos remiten a convenciones o tópicos.

Sin embargo, en algunos ejemplos se construyen codificaciones que, si bien no son extensivas, funcionan como un idiolecto al interior del film, como por ejemplo la inclusión del piano concertante en los títulos de *Dieciséis* cuyo sentido se reifica cuando Luque toca el mismo motivo desplegado en una obra rapsódica.

La estructura musical del film que responde a una lógica externa a las marcas del relato fílmico, construye una unidad de sentido total al trabajar con los leitmotivs como herramienta compositiva de cohesión morfológica, que además tiene el poder de investir de sentido el tono o emoción de cada escena.

¹⁵ Monelle, Raymond. *The sense of music: Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 41. [Traducción de la autora. Original en inglés: “The leitmotiv in Wagner’s Ring Operas constituted an extraordinary inventory of musical topics of every kind. Yet some leitmotivs are not topics, because they are not conventional...”].

Rosa Chalkho: Profesora Nacional de Música (Conservatorio Nacional “López Buchardo”), Profesora de Artes en Música (IUNA), Magister en Diseño (Universidad de Palermo), Doctoranda (en curso) (Facultad de Ciencias Sociales – UBA) Docente de Historia y de Comunicación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; Profesora de Estética y Técnica del Sonido en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Directora de la Escuela de Música N° 7 DE 11, GCBA. Ha dictado seminarios en la Maestría y Doctorado de la Universidad de Palermo. Es investigadora principal del IAA – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario Buschiazso” FADU- Universidad de Buenos Aires. Ha publicado varios artículos y comunicaciones en revistas científicas y congresos en Argentina y el exterior como resultado de su investigación.

Los cruces entre Eduardo Armani y Lucho Bermúdez.

Transculturación y consolidación de la “música tropical” en los años cuarenta en la Argentina

Berenice Corti
Instituto de Investigación en Etnomusicología
Dirección General de Enseñanza Artística. Ministerio de Cultura CABA
Facultad de Ciencias Sociales. UBA
Carlos Balcázar
Instituto de Investigación en Etnomusicología
Dirección General de Enseñanza Artística. Ministerio de Cultura CABA
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

Como correlato de la ponencia presentada en las últimas XVIII Jornadas de Musicología, en donde exploramos el rol de la música en la popularización de las industrias culturales a través de un estudio de caso de la década del treinta del siglo pasado (Corti y Balcázar 2016), nos proponemos aquí indagar en otro ejemplo particular de la década siguiente que constituye un especial fenómeno de transculturación (Ortiz, 1978), operado a través de los cruces musicales entre las orquestas de jazz y de música tropical—respectivamente— de Eduardo Armani (Argentina) y Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (Colombia). Su encuentro en 1946 en Buenos Aires los llevó a grabar cuarenta y dos piezas musicales con arreglos y dirección de Bermúdez e interpretación de la orquesta de Armani, en una asociación que puede ser analizada como una fase del proceso transitorio de una cultura a otra en el contexto de la circulación simbólica del Atlántico Negro (Gilroy, 1994).

En el presente trabajo se valorarán en particular sus repertorios, formaciones, instrumentación y estilo de arreglos musicales, como forma de acceder a este caso de transculturación con el foco puesto en los diferentes aspectos sonoros y performáticos de estas experiencias musicales.

Eduardo Armani (1898-1970) fue un violinista y director de orquesta que condujo una de las formaciones localmente consideradas pioneras del jazz de orquestas, la Cospito-Armani (Risetti 1999, Pujol, 2004), para luego quedar a cargo de su propia formación que acompañó, entre otros artistas, a la crooner Paloma Efrom (Blackie). A partir de 1945 comenzó a incorporar en sus grabaciones repertorio de música popular latinoamericana como boleros y los así denominados “marchinhas” y “porros”, contribuyendo a la consolidación del modelo de orquesta popular bailable “tropical”. Con el correr de los años la orquesta de Armani se especializó también en música popular colombiana, con grabaciones que fueron distribuidas y reconocidas en ese país.

Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (1912 -1994) fue clarinetista, compositor, director y arreglista, y uno de los más importantes músicos populares en Colombia. En 1939 formó su primera orquesta inspirada en las bigband de swing de los años treinta de los Estados Unidos con su referente más saliente en Benny Goodman (Santana y Bassi, 2012), con la que interpretaba principalmente porros, gaitas y cumbias con sonoridad moderna. Esto produjo un quiebre en las prácticas de las músicas tradicionales y populares en Colombia, que hasta el momento estaban basadas en el formato de las ya reconocidas bandas pelayeras –reformulación local de las bandas marciales llegadas de Europa–, o en los conjuntos tradicionales de gaitas y tambores (Ochoa, 2016).

Conceptos clave: músicas populares, orquestas bailables, transculturación.

Interchanges between Eduardo Armani and Lucho Bermúdez. ‘Tropical Music’ transculturation and consolidation in Argentina’s forties

Abstract

This proposal continues another one already presented at the last XVIII Jornadas de Musicología, where we explored the role of music in the popularization of cultural industries through a study case in the the last century thirties (Corti and Balcázar 2016). We focus here in another particular example, situated in the following decade, that constitutes a special phenomenon of transculturation (Ortiz, 1978), operated through the musical crossings between jazz and tropical music orchestras -respectively- of Eduardo Armani (Argentina) and Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (Colombia). Their meeting in Buenos Aires in 1946 led them to record forty-two musical pieces with arrangements and direction by Bermúdez, with interpretation by Armani orchestra. This association can be analyzed as a phase of the transitive process from one culture to another, in the frame of the so-called Black Atlantic symbolic circulation (Gilroy, 1994).

In this present work the repertoires, instrumentation and style of musical arrangements will be particularly valued. The different sound and performance aspects of these musical experiences will allow us to access to this particular transculturation case. Eduardo Armani (1898-1970) was a violinist and conductor who co-conducted one of those considered pioneers of local orchestral jazz, the Cospito-Armani (Risetti 1999, Pujol, 2004). Shortly after Armani could be in charge of his own formation that accompanied, among other artists, crooner Paloma Efrom (Blackie). Since 1945 he began

to incorporate into his recordings a repertoire of Latin American popular music such as boleros and the so-called "marchinhas" and "porros", contributing to consolidate popular and 'tropical' dance orchestra model. Over the years the Armani orchestra also specialized in Colombian popular music, with recordings that were distributed and recognized in this country.

Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (1912 -1994) was a clarinetist, composer, conductor and arranger, and one of the most important popular musicians in Colombia. In 1939 he formed his first orchestra inspired by the swing Big Bands of the United States thirties, with his most outstanding reference in Benny Goodman (Santana and Bassi, 2012). With this formation he played mainly porros, gaitas and cumbias with modern sonority, breaking the common practices of traditional and popular music in Colombia - which until that moment were based on the already well-known Pelayera bands format, local version of martial bands arrived from Europe, or in traditional gaitas y tambores (Ochoa, 2016).

Keywords: popular music, dancing orchestras, transculturation.

Introducción

Como correlato de la ponencia presentada en las últimas XVIII Jornadas de Musicología, en donde exploramos el rol de la música en la popularización de las industrias culturales a través de un estudio de caso en los años treinta del siglo pasado¹, nos proponemos aquí indagar en otro ejemplo particular de la década siguiente que constituye un especial fenómeno de transculturación², operado a través de los cruces musicales entre las orquestas de jazz y de música tropical –respectivamente– de Eduardo Armani (Argentina) y Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (Colombia).

Entendemos aquí la idea de transculturación en el sentido que Fernando Ortiz propone como los distintos fenómenos de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a otra³, lo que comprende también a la interpretación de “formas de experiencia y subjetividad necesariamente ‘situadas’” como dice Luis Ferreira⁴. Siguiendo también a Diana Taylor⁵, para quien el término transculturación sugiere un modelo de desplazamiento o circulación de transferencia cultural en un plano geográfico⁶, proponemos que es posible observar cómo esas experiencias también constituyen emergentes de los procesos de circulación cultural del llamado Atlántico Negro.

Según el sociólogo británico de origen guayanés Paul Gilroy se tratan éstos de “formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales originadas por, pero no más de su exclusiva propiedad, las personas negras dispersadas [en la esclavización y otros procesos diaspóricos] dentro de sus estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria”⁷. En este sentido, se trata no sólo de poner el foco

¹ Corti, Berenice y Carlos Balcázar. “Jazz y ‘música tropical’ en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna”, en José Ignacio Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de las XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 2016, pp. 103-117. Recuperado de [http://www.inmcy.gov.ar/wp-content/uploads/2017/01/Actas_2016_AAM_INM.pdf].

² Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, María H. de Salcedo / Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

³ Ortiz. *Contrapunteo cubano*, p. 93.

⁴ Ferreira, Luis. “El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis y el escenario sociocultural. Un estudio de caso de los tambores del candombe afrouguayo”, en Marita Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, Udelar (CSEP/EUM), Montevideo, 2008, pp. 225-250, 237.

⁵ Taylor, Diana. *El archivo y repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Ediciones Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2015.

⁶ Taylor. *El archivo y el repertorio*, p. 136.

⁷ Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993. [Traducción de los autores. Texto entre corchetes introducido por éstos a fines aclaratorios].

en el hecho histórico del encuentro entre los músicos Armani y Bermúdez sino también de proponer un análisis posible de dicha experiencia musical.

El caballero del jazz

Eduardo Armani (1898-1970) fue un violinista y director de orquesta con una destacada participación en la historia de los albores del *jazz* argentino. En 1927 se desempeñó como músico de revistas francesas de paso por Buenos Aires tocando en el Royal Pigalle –luego Teatro Tabarís–, en donde compartió cartel con Francisco Canaro y Sam Wooding⁸. Entre 1929 y 1931 integró la River Jazz Band de Adolfo Carabelli⁹ y en 1929 acompañó a Josephine Baker en sus presentaciones en la ciudad¹⁰.

Co-condujo junto a René Cospito una de las formaciones consideradas pioneras del *jazz* argentino, específicamente de las del tipo local de orquestas –la Cospito-Armani–, activa entre los años 1929 y 1932¹¹. Con esta formación se presentó periódicamente en los llamados «tés danzantes» del centro comercial Harrod's y estrenó en 1931 por Radio Splendid una versión de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin¹².

Sobre el desempeño de esta orquesta Armani comentó: “realizamos los intentos más interesantes que se efectuaron hasta entonces en jazz, sobre todo en música negra [sic], hasta ofrecer conciertos sinfónicos”¹³.

Posteriormente Armani organizó su propia formación que acompañó, entre otros artistas, a la *crooner* Paloma Efrom, luego conocida como «Blackie». En 1937 estelarizó junto a Luisa Vehil la película *Así es el tango* de Eduardo Morera, film en donde aparece “una [orquesta de] jazz” –tal como es presentada en la película, pero que no está incluida en los créditos–, que presumiblemente fuera la que Armani conducía por entonces aunque el músico no aparece en ese rol, que es asumido por un actor.

En dicha escena los músicos son presentados como provenientes de distintos países latinoamericanos, vistiendo la característica indumentaria exuberante con la que se representó por varias décadas a la llamada música tropical. Utilizamos este calificativo en el sentido que Jesús Quintero Rivera caracteriza a la vestimenta de “encajes

⁸ Pujol, Sergio. *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 27-28.

⁹ Pujol. *Jazz al Sur*, p. 28.

¹⁰ Pujol. *Jazz al Sur*, p. 29.

¹¹ Carrizo, Edgardo. *El Jazz en la Argentina (Testimonios)*, Ediciones Calderón, Buenos Aires, 2004, pp. 44-45 y Risetti, Ricardo. *Memorias del Jazz Argentino*. Corregidor, Buenos Aires, 1999, p. 49.

¹² Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 50.

¹³ Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 49.

guaracheros en las mangas de los maraqueros”¹⁴. Esta aparición constituye un dato curioso porque revela cuán tempranamente la industria del cine local asimiló un tipo de formación –la jazz– con la otra –la tropical–.

Si bien el repertorio que abordó Armani en su primera etapa orquestal con Cóspito, así como en la segunda a cargo de su propia formación, estuvo caracterizado principalmente por las piezas norteamericanas de moda de espectáculos musicales y canciones de películas como “Según pasan los años” y “It Had to be You”, también había lugar para propuestas de temática latina¹⁵. Junto a René Cóspito y Domingo Martignone registró en 1943 la obra “Bajo las palmeras de Cuba” y en el período en el sello Víctor grabó temas como “Clipper del Caribe”, “Danzón candombero”, “Quiero verte bailar samba” y “María de Bahía”¹⁶.

A partir de 1944, durante el período en el sello Odeón, la orquesta intensificó la presencia de repertorio latino con temas como los así denominados porro¹⁷: “Papel Quemao” y la *marchinha* titulada “Chiquita bacana”, o el bolero “El que pierde una mujer”¹⁸.

Ya en 1945 Armani junto a su orquesta grabó un también denominado porro de nombre “Borrachera” de autoría del colombiano «Lucho» Bermúdez, lo que iniciaría un período de colaboración entre ambos artistas.

El maestro «Lucho» Bermúdez

Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (1912-1994) fue clarinetista, compositor, director y arreglista, y uno de los más importantes músicos populares de Colombia. En 1939 formó su primera orquesta inspirada en las *Big Bands* de swing de los años treinta

¹⁴ Ángel Quintero Rivera. *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, p. 132. Un antecedente de este tipo de representación fue analizado en Corti y Balcázar. “Jazz y ‘música tropical’ en el film Radio Bar (1936)” en *Actas de las XXII Conferencia*, pp.103-117, para el caso de una película de Manuel Romero.

¹⁵ Por ejemplo, con Cóspito, “Broadway Melody 1929” o “Nobody but you” de la Hollywood Revue del mismo año, o con su orquesta “Según pasan los años” y “I’ve Heard That song Before” ambas de 1942 de los films *Casablanca* y *Youth on Parade*. Véase Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, pp. 344-345.

¹⁶ Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 345.

¹⁷ Según Ochoa el porro es un género musical de subdivisión binaria, en *tempo* moderado y con acentuación del contratiempo, lo cual lo asemeja a otros géneros musicales tradicionales del Caribe colombiano como la cumbia, el merengue o la puya según la región. Véase Ochoa, Juan Sebastián. “La cumbia en Colombia: invención de una tradición”, *Revista Musical Chilena*, 226, 2016, p. 41.

¹⁸ Archivo Digital del Jazz Argentino, proyecto de investigación radicado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires, disponible en [<https://ietnomusicologia.files.wordpress.com/2011/05/archivo-jazz-argentino-para-presentaciupdf.pdf>].

de los Estados Unidos de América con su referente más saliente en Benny Goodman¹⁹, con la que interpretaba principalmente porros, gaitas y cumbias con la sonoridad moderna provista por los instrumentos de *brass* (saxofones y trompetas), además de clarinetes, piano, contrabajo y batería acompañados por un tipo de maracas tradicionales del Caribe colombiano llamados «maracones».

«Lucho» Bermúdez llegó a mediados del mes de abril de 1946 a Buenos Aires junto a la joven cantante de su orquesta Matilde Díaz. Según Sergio Santana Archbold²⁰ la compañía J. Glotman S.A. –representante legal de la RCA Víctor para Colombia–, le propuso a Bermúdez grabar en Buenos Aires sus composiciones y arreglos para ampliar los caminos de las músicas tropicales colombianas en el Sur del continente. Dentro de las cláusulas contractuales se le exigía a Bermúdez viajar sólo con un acompañante, por lo que lo hizo con su cantante.

Según relata este autor, los directivos de la disquera pusieron a Bermúdez en contacto con los directores Eugenio Nóbile –quien había iniciado su carrera en el tango– y Eduardo Armani a efectos de organizar una orquesta para las grabaciones, en virtud de que, como aseguran Sergio Santana²¹ y José Portaccio²², ambas orquestas compartían casi los mismos músicos. Para esa época Nóbile dirigía su Orquesta Panamericana con la que interpretaba repertorio centroamericano y algo de jazz y boleros; de hecho Nóbile ya había grabado música compuesta por Bermúdez en 1944 como el porro “Cadetes Navales” con registro del 7 de febrero de ese mismo año²³.

El encuentro

Bermúdez, Armani y Nóbile se conocieron en abril de 1946 y rápidamente, con los músicos de las dos orquestas citadas, Bermúdez conformó su propia formación con veintidós músicos manteniendo una cuota colombiana proporcionada por los cantantes Matilde Díaz –quien como se dijo había llegado a Buenos Aires junto a Bermúdez– y Bob

¹⁹ Ochoa, Juan Sebastián. *El libro de las cumbias*, Universidad de Antioquia, Departamento de Música, Grupo de investigación Músicas Regionales, Medellín, 2017, p.11; Portaccio, José. *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*, edición de autor, Bogotá, 1997, p. 53; Portaccio, José. *Matilde Díaz, la única*, edición de autor, Bogotá, 2000, p. 65; Muñoz, Enrique Luis. “Lucho Bermúdez y la musicalidad del trópico”, en Sergio Santana y Rafael Bassi (comps.). *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, Ediciones Santo Bassilón, Medellín, 2012, p. 24.

²⁰ Santana, Sergio. “Primera salida internacional: Lucho y Matilde llegan al Sur”, en Sergio Santana, y Rafael Bassi, (comps.) *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, Ediciones Santo Bassilón, Medellín, Colombia, 2012, p.71.

²¹ Santana. “Primera salida internacional” en *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, p.73.

²² Portaccio. *Matilde Díaz, la única*, p.82.

²³ Santana. “Primera salida internacional” en *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, pp.73-74.

Toledo, que ya vivía en la Argentina. Se trataba de garantizar una cierta «identidad» colombiana a través de la sonoridad de las voces, lo que cumplía a su vez una función exotizante, y por otra parte la de matizar las diferencias interpretativas con respecto a los músicos argentinos, principalmente en sus competencias percusivas. Más allá de estas diferencias performáticas, varios de estos músicos argentinos ya habían grabado temas de Bermúdez en 1944, dos años antes de que éste llegara a Buenos Aires.

En relación con los repertorios que grabó Bermúdez con los músicos de Armani y Nóbile en Buenos Aires, según lo registrado por Jaime Rico Salazar²⁴ y Risetti²⁵, se detallan alrededor de sesenta y seis temas grabados entre abril de 1946 y enero de 1947, dirigidos, arreglados y en su mayoría compuestos por «Lucho» Bermúdez.

Según Rico Salazar, bajo el sello de la RCA Víctor y en conjunto con músicos de las orquestas de Nóbile y Armani, treinta y seis temas fueron compuestos, arreglados y dirigidos por «Lucho» Bermúdez, quien a su vez interpretaba el clarinete y el saxo alto. Se trata de un repertorio cuya particularidad residía en abarcar sólo música con ritmos del Caribe colombiano y centroamericano: cuatro gaitas, veinte porros, dos merengues, un mapalé, un fandango, un danzón, un afro, un pasillo de la zona andina colombiana y, en una notoria particularidad, una sola cumbia, “Danza Negra”²⁶.

El hecho de que sólo se haya grabado una cumbia dentro de un repertorio tan extenso de músicas del Caribe colombiano nos da cuenta de que para la época no era un género musical que tuviera un desarrollo importante en Colombia, y que el tipo de orquestas como la de Bermúdez eran novedosas. Según Ochoa²⁷, los conjuntos que entre 1930 y 1940 tenían cumbias dentro de sus repertorios eran aquellos tradicionales de caña de millo o de acordeón y en una menor medida los conjuntos de gaitas y tambores. Los repertorios más populares del Caribe colombiano dentro de las orquestas como la de Bermúdez estaban compuestos principalmente por porros y gaitas.

Por tanto, “Danza Negra” adquiere una relevancia especial: según comentó Bermúdez en una entrevista²⁸, fue compuesta por él en Buenos Aires a partir de la

²⁴ Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana: su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*, Editorial Norma, Bogotá, 2004.

²⁵ Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, pp. 345-348.

²⁶ Rico Salazar. “*La canción colombiana*”, p.261.

²⁷ Ochoa. *El libro de las cumbias*, p.10.

²⁸ Entrevista consignada en el documental Ojaba, Ebiru. *Lucho Bermúdez - De Colombia para el Mundo*, s/d, 2012. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=OIBHZ3uNROY>].

nostalgia que sentía por su tierra²⁹; por lo tanto podría tratarse de una de las primeras cumbias grabadas como tal en el país y probablemente la primera compuesta aquí con esa denominación genérica.

Por otro lado, Bermúdez registró con la orquesta de Armani cuarenta y dos temas, entre los que se encuentran varios compuestos por el colombiano y otros compositores de reconocida trayectoria en su país, tanto del Caribe como del interior, como Pacho Galán, Rafael Campo Miranda, José Barros, Milciades Garavito, Jorge Monsalve, Alberto Urdaneta, Gonzalo Castro, Pedro Salcedo y Julio de Horta, entre otros.³⁰ Este repertorio fue grabado bajo el sello Odeón entre el 8 de abril y el 30 de diciembre de 1946, y registrado bajo el nombre de Eduardo Armani. Si bien Bermúdez era el verdadero director, arreglador de todos los temas y compositor de tres de ellos, estaba imposibilitado de registrarse como tal porque tenía un contrato firmado con la RCA Víctor³¹.

Este repertorio se diferencia notoriamente de aquél registrado con la RCA Víctor, ya que de veinticuatro temas en total que grabó para este sello, diecinueve fueron composiciones de Bermúdez. Según el listado discográfico de Risetti³², de los temas grabados con Eugenio Nóbile y su Conjunto Panamericano, sólo dos de ellos, “El cienaguero” y “El costeño”, pueden haber pertenecido a Bermúdez.

La que sigue es una fotografía que circula en la web como testimonio del encuentro de Lucho Bermúdez en Buenos Aires en 1946. Sin embargo es posible establecer esa data como muy posterior: los músicos argentinos que acompañan al colombiano (de pie en la foto) son, de izquierda a derecha: Horacio «El Chivo» Borraro, Pompeyo «El Cholo» Carlo, Paquito Freigido y Víctor Pronzato³³; por su fisonomía, vestimenta y la tecnología de grabación retratada se trata de una escena de la década del

²⁹ La primera versión de esta cumbia fue cantada por Bob Toledo pero dicha versión no fue la más popular; años más adelante, Bermúdez grabó en Colombia una versión con Matilde Díaz en la voz.

³⁰ Según Luis Contijoch para la página web redhotjazz.com, ver en: <http://www.redhotjazz.com/armanio.html>

³¹ Según Sergio Santana, Andrés Campo y Gabriel Pareja en su artículo “Discografía general de Lucho Bermúdez” consignado en uno de los anexos en Santana y Bassi (2012), sostienen que, posteriormente, Odeón edita y comercializa en Colombia varios de estos temas en cinco discos de larga duración: *De baile en Cartagena* (LP-2405), *Eduardo Armani en colombiano* (LP-2406), *Eduardo Armani. Los mejores porros* (LP-2407), *Ala cómo estás?* (CD-0547) y *De turismo por el mundo* (CD-3839).

³² Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 311.

³³ Datos proporcionados en conversación electrónica por el músico de jazz argentino Fernando Gelbard, quien se desempeñaba en los años sesenta como productor y pianista de Borraro.

sesenta, lo que muestra que esa colaboración se extendió en el tiempo con implicancias que aún resta profundizar³⁴.



Figura 1

Conclusiones

Del proceso de transculturación operado a través del encuentro entre un músico argentino de *jazz*, Eduardo Armani, y un músico colombiano de orquestas modernas de baile, Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez, podemos señalar los siguientes aspectos que surgen de lo expuesto hasta aquí. En primer lugar, la importancia de las implicancias musicales que este encuentro tuvo en las escenas de los respectivos países, surgidas de, por ejemplo, la necesidad de realizar un mutuo ajuste de “modos de hacer” característicos de cada género musical en el marco de la performance. Esta mutua incorporación de prácticas musicales contribuyó a la profundización y desarrollo posteriores de la práctica de la música tropical en Argentina y de la cumbia orquestal en Colombia.

En segundo lugar, este encuentro posibilitó la inauguración de una tradición de la cumbia en Argentina ya iniciada una década atrás en la práctica de otras músicas populares centroamericanas en general y colombianas en particular, insertas aquí dentro

³⁴ En diálogos sostenidos vía electrónica con Sergio Santana, él afirma que esta fotografía puede tratarse de otro viaje realizado a principios de la década del sesenta que fue publicada en el disco “La voz y la música de Lucho Bermúdez” en 1979. Ver Santana, Sergio Andrés Campo y Gabriel Pareja. “Discografía general de Lucho Bermúdez”, en *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, p. 250.

de lo que podríamos denominar el complejo sonoro-performático de la música tropical³⁵. Y, lo que no es menor, situar una composición temprana en la década del cuarenta, veinte años antes de lo que la bibliografía suele citar como inicio de la cumbia en el país. Por último, también es posible observar otras tempranas implicancias para el *jazz* latinoamericano, en el marco de su relativa autonomía y desarrollo peculiar en el contexto regional.

En definitiva, ha sido la perspectiva conceptual utilizada para el análisis de estos fenómenos musicales lo que nos ha permitido observar las implicancias del encuentro entre Armani y Bermúdez, entendiéndolas como producto de la transculturación de formaciones culturales del Atlántico Negro y atendiendo a su necesaria relocalización desde el Cono Sur³⁶.

³⁵ Siguiendo aquí la denominación de Alejandro Madrid. “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”, *Revista Argentina de Musicología*, 11, 2010, p. 17-32.

³⁶ Como dice Luis Ferreira haciendo suyas las observaciones de José Jorge de Carvalho a Gilroy: “una cultura atlántica negra bi-focal” debe ser considerada plural por “constituirse en una geohistoria marcada por las asimetrías norte/sur”. Ver Ferreira, Luis. “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”, en Gladys Lechini (org.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. CLACSO, Buenos Aires, 2008, p. 234.

Berenice Corti: Magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Se desempeña como Investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires y como profesora en la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Manuel de Falla (CABA), así como en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Es autora del libro “Jazz Argentino. La música 'negra' del país 'blanco’” (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015).

Carlos Eduardo Balcázar: Magíster en Psicología de la Música de la Universidad Nacional de La Plata y Profesor en Música del Instituto Popular de Cultura de la Ciudad de Cali, Colombia. Profesor/Investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIET de la Dirección General de Enseñanza Artística Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires – DGEArt. Miembro fundador de la Asociación Colombiana en Psicología de la Música y Educación Musical – PSICMUSE y de la Fundación para el estudio de los territorios sonoros de América Latina –Sonora.

Memoria cultural. Un modelo para el descentramiento de la historiografía de la música electroacústica

Pablo Cuevas
Universität zu Köln

Resumen

Los discursos historiográficos tradicionales sobre la música electroacústica han sido contruidos según criterios estrictamente tecnológicos y focalizados en los centros geoculturales desde donde se formula el canon musical occidental. La presencia de la música electroacústica de compositores latinoamericanos se reduce en este marco a una falta de mención o una mención periférica. En el presente artículo se propone un modelo para la construcción de una narrativa histórica sobre la música electroacústica utilizando como herramienta algunos estudios sobre memoria cultural. A través de un análisis comparativo que incluya experiencias silenciadas o marginadas se pretende lograr un descentramiento discursivo basado en una concepción historiográfica multi-perspectivista a través de la integración intercultural de diferentes voces. Los resultados parciales de un análisis inductivo de un corpus de música electroacústica de origen latinoamericano serán interrelacionados con análisis de estructuras de la *Telemusik* (1966) y con la segunda región de los *Hymnen* (1966–1967) de Karlheinz Stockhausen.

Conceptos clave: música electroacústica, Latinoamérica, memoria, historiografía, análisis.

Cultural Memory. A Model for Decentring the Historiography of Electroacoustic Music

Abstract

Traditional historiographical discourses on electroacoustic music have been written following technological criteria while focussing mainly on the geocultural centres from which the Western musical canon was formulated. In this context, the presence of electroacoustic music of Latin American origin is silenced or reduced to a peripheral reference. In this paper, I propose a model for the construction of a historical narrative on electroacoustic music using the concept of cultural memory. The model pretends to decentre historical discourses using a multiperspectivistic historiographical approach which integrates different voices through a comparative analysis including silenced electroacoustic musics. Some partial results of an inductive analysis of electroacoustic

music of Latin American origin will be interrelated with *Telemusik* (1966) and the second region of *Hymnen* (1966–1967) by Karlheinz Stockhausen.

Keywords: electroacoustic music, Latin America, memory, historiography, analysis.

Introducción y marco teórico

La problematización del discurso historiográfico dentro de la musicología no es un fenómeno nuevo. Movimientos como la llamada New Musicology reflejaron ya en la década de 1980 en el mundo de habla inglesa las consecuencias de debates que se venían dando con anterioridad dentro de las ciencias humanas. En este sentido, Joseph Kerman escribió sobre un renovado interés intelectual en la disciplina musicológica como consecuencia de variadas “reacciones al positivismo” y de esfuerzos que en gran parte “surgieron de la confrontación de la musicología con la teoría musical y la etnomusicología”. Si bien la exploración del alcance de estas “reacciones al positivismo”¹ musicológico excedería los límites de esta comunicación científica, la situación y sus derivaciones podrían ser aproximadas partiendo de una delimitación del campo académico e idiomático. Dentro del contexto en donde escribe este autor –en donde la división tradicional entre musicología histórica y etnomusicología perdura–, se puede afirmar que la materialización de la situación señalada por Kerman no parece tener la fuerza que uno esperaría habría ya alcanzado en la Musicología Histórica, no tanto debido a la vigencia de un positivismo analítico², sino de un tipo de discurso histórico lineal y teleológico heredado, en líneas generales, del siglo XIX. Este discurso histórico se localiza en centros geoculturales desde los cuales se formula el canon musical occidental. Esto determina indirectamente que las músicas académicas compuestas por fuera de estos centros sean silenciadas o, en el mejor de los casos, exploradas en forma periférica. En el caso de la historiografía de la música electroacústica –la cual es el objeto de esta comunicación– la presencia de compositores y obras de origen latinoamericano constituye un ejemplo de subrepresentación³. Sin embargo, si partimos de la base de que las historias de la música pueden y deben ser formuladas también por fuera de los centros canónicos de la musicología –lo cual de hecho viene sucediendo desde hace decenios con

¹ Kerman, Joseph. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, p. 59. [Todas las traducciones al español presentes en este trabajo fueron realizadas por su autor].

² Véase para el caso anglosajón Kerman. *Contemplating Music*, pp. 31 y ss.

³ En el mundo de habla alemana e inglesa esta representación se reduce a una falta de mención (p. ej. Ungeheuer, Elena (Ed.). *Elektroakustische Musik*. Laaber Verlag, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5, Laaber, 2002; Supper, Martin. *Música electrónica y música por ordenador. Historia, estética, métodos y sistemas*. Alianza, Madrid, 2012 [Original alemán 1997]), una mención periférica (p. ej. Blumröder, Christoph von. *Die elektroakustische Musik*, Der Apfel, Signale aus Köln 22, Viena, 2017) o a valorables –y muy nuevas– incursiones (p. ej. Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music*, Routledge, New York, 2016; Emmerson, Simon (Ed.), *The Routledge Research Companion to Electronic Music*, Routledge, New York, 2018).

distintos énfasis y perspectivas⁴–, y además suponiendo que la situación historiográfica germanoparlante arriba planteada no fuera válida o haya sido incluso superada en otros contextos académicos e idiomáticos, la construcción de discursos históricos sobre músicas electroacústicas periféricas –permítase la recurrente alusión a este concepto profundamente moderno– como el caso latinoamericano se enfrentaría a un problema fundamental: la relativa baja cantidad de estudios críticos que la tomen como objeto de estudio. El hecho de que aún no exista un trabajo historiográfico crítico estándar en español que abarque a la música electroacústica producida en esta región desde mediados de la década de 1950 puede considerarse como sorprendente⁵.

La representación de los repertorios históricos de música electroacústica analógica para cinta producida por fuera de los centros europeos y estadounidenses está condicionada por dos aspectos recurrentes. En primer lugar, encontramos la omnipresencia de un discurso historiográfico teleológico basado en conceptos como «desarrollo» y «evolución» en música. Aunque estas narrativas son cronológicamente previas a la aparición de la música electroacústica en Europa a fines de la década de 1940, los conceptos arriba mencionados tomaron un carácter tecnológico en el caso de la música electroacústica. Criterios compositivos y de valoración estética centrales para la música moderna como la «originalidad» y la «complejidad» se asociaron a un *state of the art* tecnológico relacionado con la producción, procesamiento y almacenamiento de sonido. Una historia de la música electroacústica que se base en estos criterios debe necesariamente dejar de lado las experiencias compositivas llevadas a cabo en Latinoamérica en las décadas de 1950 y 1960 debido a una asimetría en comparación con la praxis electroacústica europea y norteamericana de aquel momento: la falta de equipamiento implicó una limitación tecnológica para los compositores que deseaban componer música electroacústica pero no disponían de la maquinaria originalmente utilizada para estos fines (el hecho de que esta situación no siempre se tradujo en una

⁴ Un caso paradigmático es Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, 1999-2002; un ejemplo actual lo constituyen AA.VV. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2015.

⁵ La mejor referencia por su valor documental sigue siendo la producción teórica de Ricardo Dal Farra. Ver p. ej. Ricardo Dal Farra, “Latin American Electroacoustic Music Collection”, recuperado de [http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_EN.pdf].

limitación creativa puede ser ejemplificado con las experiencias pioneras de Jorge Antunes en Rio de Janeiro a mediados de la década de 1960 entre otros casos⁶).

En segundo lugar, la referencia a «una» tradición y a «un» canon musical adquiere un valor determinante para la subrepresentación de músicas electroacústicas periféricas dentro de algunas narrativas centrales. Del mismo modo en que algunos compositores de Nueva Música después de 1945 miraron al pasado y encontraron un punto de apoyo en la obra y figura de Anton von Webern, sucedió algo similar con los pioneros electroacústicos de París y Köln, los cuales se autocontemplaban como parte de un frente histórico en la tradición musical académica. Esta tradición pertenecía a ciertos compositores, pero no a otros, quienes se hallaban por fuera de los centros geoculturales en donde esta música se produjo por primera vez. Más allá de que muchos compositores no-europeos trabajaron y produjeron música en estos centros –algunos de ellos pasando incluso a formar parte del llamado canon musical en el siglo XX, como en el caso de Mauricio Kagel entre otros–, las construcciones historiográficas que se basan en estas narrativas sobre «tradición» muestran una clara tendencia a, en el mejor de los casos, incluir experiencias periféricas como una «otredad» en el discurso, lo cual actúa como condicionante y lleva eventualmente a la exotividad o al juicio de valor negativo en la interpretación⁷.

Las dos constantes mencionadas arriba son los mayores obstáculos que se encuentran cuando uno intenta construir discursos que contengan una multiplicidad de voces, en donde exista una representación equitativa de diferentes geografías y culturas externas a la idea de Occidente, o sea, esquemáticamente planteado, a Europa Central-Occidental y a los Estados Unidos de América. En este artículo se propone un modelo para complementar y eventualmente superar las narrativas historiográficas sobre la música electroacústica que excluyen experiencias históricas periféricas como el caso latinoamericano. El aspecto central del cual parte el marco teórico de este modelo es una especificidad del medio, la cual, en relación con las obras electroacústicas en sí, no es reducible a la influencia a factores tecnológicos ni geoculturales: la presencia de grabaciones sonoras que remiten, en diversos modos, a sus fuentes de origen. Esta

⁶ Lintz-Maués, Igor. “Conversa imaginária com Jorge Antunes sobre a música para fita magnética realizada por ele nos anos sessenta no Rio de Janeiro”, en Jorge Antunes (ed.), *Uma poética musical brasileira e revolucionária*, Sistrum, Brasília, 2002, pp. 59-75, p. 75.

⁷ Por ejemplo, Christoph von Blumröder señala un “deficit estético” [*ästhetische Schwäche*] en las producciones del estudio japonés NHK a fines de la década de 1950. Para llegar a esta valoración utiliza el criterio de la “originalidad” y se posiciona dentro de una perspectiva explícitamente definida como “europea”. Ver Blumröder. *Die elektroakustische Musik*, p. 134.

particularidad del medio electroacústico es transversal a diferentes corpus de música y permite, por consiguiente, disponer de una base para integrarlos entre sí tratando, en principio, de evitar estructuras jerárquicas. Si contemplamos este modelo discursivo sobre la música electroacústica como un tipo de narrativa intercultural enfrentaríamos un problema señalado ya, entre otros, por Robert Berkhofer en 1995, cuando escribe que

aunque la base ideal de este espectro multicultural presupone una representación igualitaria de diferentes voces y puntos de vista, no se especifica cómo construir las relaciones que existen entre las múltiples voces y puntos de vista, o cómo conformar con ellos una estructura coherente e interrelacionada⁸.

Con el fin de construir las relaciones que existen entre las diversas voces en un discurso intercultural, lo que aquí se concibe como diferentes repertorios de música electroacústica integrados en un discurso inclusivo⁹, propongo utilizar un concepto de memoria cultural medial. Las referencias espaciotemporales transportadas por los sonidos grabados y reactualizadas por el oyente son concebidas, dentro de esta perspectiva, como un momento del pasado, como un tipo de memoria almacenada en un medio. Esta memoria, individual y colectiva, encuentra en el presente estudio un sustento teórico en una tipología propuesta por Astrid Erll (2011), la cual puede enmarcarse en la tradición de los estudios sobre memoria cultural en el mundo académico germanoparlante¹⁰. En este marco, los sonidos grabados y referenciales a sus fuentes de origen están relacionados con el concepto memoria cultural medial en su (1) capacidad de externalizar la memoria fisiológica humana, siendo instrumentos de comunicación, del mismo modo en que los signos escritos y las imágenes pueden portar memoria en diferentes grados y niveles. Los sonidos grabados son dependientes de (2) las tecnologías para su diseminación, las cuales también afectan, en su especificidad, a la materialidad de la memoria transportada por otros medios como la escritura. En este caso entran en juego las tecnologías de producción, grabación y almacenamiento y su correspondiente obsolescencia. La perdurabilidad del medio determina también (3) la “disponibilidad” [*Gedächtnismedienangebot*] de otros sonidos grabados dentro de archivos sonoros u obras electroacústicas anteriores que también remitan a (4) la funcionalización de los

⁸ Berkhofer, Robert. *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1995, p. 201.

⁹ Leonardo Waisman plantea una pregunta similar y propone una posible solución basándose en una teoría narrativa de Rick Altman. Ver Waisman, Leonardo. “Grandes relatos sin metarrelatos”, *Revista Argentina de Musicología*, 18, 2018, pp. 17-26, p. 23.

¹⁰ Véase por ejemplo Assman, Aleida. *Erinnerungsräume*. Beck, München, 2010.

sonidos como instrumentos de comunicación portadores de memoria, ya sea desde la perspectiva compositiva o en el caso de la recepción activa y creativa en general¹¹.

Las cuatro dimensiones planteadas arriba son capaces de abarcar aspectos compositivos, estructurales y receptivos de la música electroacústica que refiere al pasado y se presenta como transversal a diferentes repertorios por lo que permite evitar construir narrativas basadas estrictamente en desarrollos tecnológicos, centros geoculturales canónicos y principios evolutivos basados en conceptos dobles como tradición/innovación, centro/periferia, originalidad/epigonismo, identidad/alteridad, *hi fi/low fi*, entre otros. Con respecto a la transversalidad en su relación con la última dimensión del concepto de memoria medial, la cual incorpora el plano de la creación e implica la existencia de contextos culturales específicos que enmarcan la producción de cada obra electroacústica a estudiar, debe realizarse una advertencia: estos contextos no son trasversales ya que, obviamente, dependen de factores sociales y culturales específicos que no pueden ser generalizables. Esto lo advirtió, entre otros, Peter Burke cuando escribió en 1993 que

[...] los historiadores deberían dedicarse a la memoria como una aparición histórica, en el sentido de una historia social del recuerdo. Ya que la memoria social como la individual operan en forma selectiva, debe determinarse cuáles son los principios de selección y cómo éstos varían de lugar en lugar, de grupo en grupo y en el transcurso del tiempo¹².

Esta advertencia respecto a la determinación de “principios de selección” de la memoria, histórica y culturalmente específicos y por lo tanto variables, es el último aspecto que anexo al concepto de memoria cultural medial planteado anteriormente y el cual se utiliza como base metodológica en este texto. A continuación, se mencionarán esquemáticamente algunos resultados de un trabajo realizado sobre un corpus de obras electroacústicas de origen latinoamericano¹³, cuyas líneas generales serán brevemente comparadas con extractos de la *Telemusik* (1966) y los *Hymnen* (1967) de Karlheinz Stockhausen. Esta comparación con obras de Stockhausen pretende ser un punto de

¹¹ Erll, Astrid. “Medium des kollektiven Gedächtnisses. Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität - Historizität - Kulturspezifität*, Walter de Gruyter, Berlin, 2004, pp. 3-22, pp. 14-18.

¹² Burke, Peter. “Geschichte als soziales Gedächtnis”, en Aleida Assman (ed.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer, Fischer Wissenschaft 10724, Frankfurt a. M., pp. 289-302, pp. 291-292.

¹³ Centro de una investigación doctoral actual en el *Musikwissenschaftliches Institut* de la *Universität zu Köln* (Alemania).

partida para discusiones mayores que abarquen a otros compositores considerados también como canónicos en el siglo XX.

Articulaciones de la memoria colectiva

La memoria colectiva es, en sentido general, la transmitida culturalmente como referencia a un pasado común para un grupo de individuos¹⁴. Dentro del corpus estudiado y siguiendo los criterios del modelo arriba propuesto se reconocen varias constantes que permiten trazar líneas para una comparación mayor. A continuación, se explorarán dos de ellas¹⁵ prescindiendo de un análisis completo y profundo de cada obra, el cual superaría ampliamente los límites de esta comunicación científica.

1. Las referencias a culturas originarias presentes en algunas obras electroacústicas de origen latinoamericano pueden considerarse como un pasado cultural exteriorizado en el sonido grabado y funcionalizado compositivamente¹⁶. Obras como la primer *Humanofonía* (1971, 11' 13", mono, C. Guatemala) de Joaquín Orellana, el *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'', estéreo, Bourges) de Coriún Aharonián, *Guararia Repano* (1968, 14'20'', estéreo, Caracas) de José V. Asuar, entre otras, refieren a la búsqueda y representación de los orígenes de un colectivo de individuos a través de las referencias a un pasado común. Más allá de que los contextos de producción y las intenciones creativas puedan diferir entre estos compositores, considero central el rol del medio electroacústico y la especificidad del sonido grabado, los cuales abren perspectivas comparativas válidas por su transversalidad. Éstas no se acotan a las obras de origen latinoamericano. Stockhausen utilizó en su *Telemusik* (1966, 19'07'', orig. 5 canales, NHK, Tokio) grabaciones sonoras de los aborígenes Shipibo de la Amazonia peruana en el canal 5 de la Estructura 13 y de los aborígenes Javaé (Brasil) en el canal 3 de la estructura 22. En este caso el compositor también refiere a un pasado cultural específico en las grabaciones, señalando que en un caso se trata de un ritual de pubertad en donde se combinan instrumentos autóctonos con

¹⁴ En una presentación oral en el III Congreso de Musicología de la ARLAC (IMS) en Santos (Brasil) (2017) tematicé la cuestión de la memoria individual materializada en sonido en el caso electroacústico. No es un tema que vaya a repetir en esta comunicación.

¹⁵ Debe destacarse, a modo de advertencia, que el presente análisis se basa en una especificidad del medio electroacústico analógico para cinta. Por consiguiente, no se incluirán las referencias a memorias colectivas que estén (o hayan estado) presentes en músicas académicas compuestas para instrumentos tradicionales y/o voces en repertorios de origen latinoamericano.

¹⁶ Para una introducción ver Cuevas, Pablo. "Sounds of Native Cultures in Electroacoustic Music: Latin American Study Cases", in Peter C. M. Harrison (ed.), *Proceedings of the 10th International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus17)*, Sysmus17, Londres, pp. 25-28, recuperado de [\[https://zenodo.org/record/1211652#.WsOnAZcuDIU\]](https://zenodo.org/record/1211652#.WsOnAZcuDIU)

sonidos vocales, mientras que en el otro se oye una canción de cuna¹⁷. Estos sonidos procesados electrónicamente pertenecen a un grupo de 22 fragmentos de música vocal e instrumental de diferentes culturas del mundo que son utilizados en la obra¹⁸, dentro de un ideario estético que fue criticado ferozmente por algunos detractores de Stockhausen en la década de 1970¹⁹. Recurrir y en parte repetir la línea crítica en contra de un compositor europeo aparentemente insensible en lo que refiere a la interculturalidad y a la funcionalidad ritual de los materiales sonoros que se utilizaron para componer esta obra electroacústica, no traería consigo ninguna ganancia de conocimiento en la actualidad. En este artículo se trata de aplicar otra perspectiva con la que se pueda construir otro tipo de narrativa histórica buscando, como se señaló arriba, aspectos transversales a obras compuestas en diferentes contextos, con diferentes intenciones y tecnologías. En este sentido, el paralelo entre las obras de Stockhausen y las obras de origen latinoamericano no está, necesariamente, en la intención compositiva, sino en la calidad de los sonidos utilizados, los cuales son portadores de memoria cultural externalizada y son capaces de funcionar como punto de partida para análisis interpretativos y comparativos.

2. Las referencias políticas a través del uso de sonidos grabados, por sobre todo de voces, son también capaces de remitir a un pasado común materializado en un medio y funcionalizado compositivamente. Piezas electroacústicas como *Ayayayayay* (1971, 16'17'', estéreo, WDR, Köln) de Mesías Maiguashca o *Trovas, Crónicas y Epigramas I-VII* (1977, 7 piezas con una duración total de 19'36'', mono, Buenos Aires) de Eduardo Bértola, entre otras, contienen grabaciones sonoras que adquieren el carácter de un documento acústico²⁰ que es reconocible por oyentes que pertenecen al grupo de individuos indirectamente aludido. Valiéndonos de este principio y sin entrar en análisis de cada obra se puede ampliar el panorama y recordar, por su similitud, la inclusión de la *Horst-Wessel-Lied* [Canción de Horst Wessel] en [13'43''] de la segunda región en la versión electroacústica de los *Hymnen* (1967, 113'59'', original 5 canales, Köln) de Stockhausen. Aquí se interpola un “segundo himno alemán”, recuerda Stockhausen, “el

¹⁷ Stockhausen, Karlheinz. *Telemusik. Partitur*, Universal Edition, Viena, 1969, pp. 16 y 30-31.

¹⁸ Provenientes de Vietnam, Bali, China, Hungría, España, de la Amazonia y del continente africano. Véase Erbe, Marcus. “Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK (1966)”, en Christoph von Blumröder (ed.), *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts*, Lit Verlag, Signale aus Köln 7, 2004, pp. 129-172, 134 y ss.

¹⁹ Ejemplar en este sentido Stenzl, Jürg. “Orientfahrten,” in Dieter Rexroth (ed.), *Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des Nationalen in der Neuen Musik*, Schott, Frankfurter Studien 3, Mainz, 1979, pp. 122-127, 125.

²⁰ Término relacionado con la interpretación de Graciela Paraskevaïdis sobre corpus de música electroacústica de origen latinoamericano en Paraskevaïdis, Graciela. “Tramos”, en *Luhí. Revista de teorías y técnicas musicales*, 3, 1992, pp. 47-52, 47.

cual durante el *Drittes Reich* se cantaba siempre después de la *Deutschland-Lied* [Himno alemán]”²¹. Esto es aludido por la voz del propio compositor dentro de la segunda región en [18’53’] como “solo un recuerdo” [*es ist nur eine Erinnerung*]²², planteando así una lectura crítica implícita ya que él fue víctima de ese pasado de horror que se reactualiza en la obra²³.

Siguiendo con esta línea comparativa basada en aspectos transversales a diferentes corpus de música electroacústica se puede intentar ampliar el horizonte de trabajo e incluir piezas como *Presque rien N°1* (1970, 21’11’’, estéreo, París) de Luc Ferrari debido al contenido social de sus paisajes sonoros y los varios niveles interpretativos que éstos ofrecen²⁴. O pensar en el contenido de memoria y su significación ideológica en *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966, 11’15’’, mono, Milán) de Luigi Nono, entre otros, más allá de que los sonidos utilizados en esta obra no contienen un carácter documental en el sentido planteado anteriormente. La ampliación hacia repertorios digitales también es una posibilidad, siempre y cuando se amplíe también el marco conceptual para abarcar a estas músicas. Obras como *Extremités lointanes* (1998, 16’23’’, original 8 canales, GRM, París) de Hans Tutschku ofrecen posibilidades analíticas en este sentido, ya que el compositor afirma haber intentado “mantener el contexto cultural”²⁵ de los sonidos que utilizó como base para la obra, los cuales fueron grabados *in situ* en cinco países del sudeste asiático.

Conclusiones

Este modelo pretende ser un aporte al descentramiento discursivo de la historiografía de la música electroacústica, funcionando en parte como la “intervención en la historiografía” que plantea Tara Rodgers cuando presenta su perspectiva feminista y encara una revisión de las narrativas históricas tradicionales²⁶. Partiendo, en mi caso, de una transversalidad basada en una especificidad del medio, se pueden discutir, en otros niveles, aspectos como la intención compositiva, las historias de la recepción de cada

²¹ Stockhausen, Karlheinz. “Realisation der HYMNEN. Arbeitsaufzeichnungen in zwei Ringbüchern”, en Christoph von Blumröder (ed.), *Texte 7*, Stockhausen Verlag, Kürten, 1998, pp. 131-159, aquí p. 152 [destacado en el original]

²² Stockhausen, “Realisation der HYMNEN. Arbeitsaufzeichnungen in zwei Ringbüchern”, *ibid.*

²³ Sobre el pasado de Karlheinz Stockhausen respecto a la Segunda Guerra Mundial ver por ejemplo Blumröder, Christoph von. *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausen*. Franz Steiner, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 32, Stuttgart, 1993, p. 6.

²⁴ Ver una aproximación en este sentido en English, Lawrence. „A Memory of Almost Nothing: Luc Ferrari’s Listening During *Presque Rien No.1*”, en *Leonardo Music Journal*, 27, 2017, pp. 17-20.

²⁵ Tutschku, Hans. Librillo al CD *Moment*. YMX MÉDIA, Montréal, 1999, p. 4.

²⁶ Rodgers, Tara. *Pink Noises*, Duke University Press, Durham/Londres, 2010, p. 2.

obra, las estructuras de poder que enmarcan ciertas opciones estéticas, etc. Sin embargo, y como paso previo, destaco que al partir de la base transversal de un concepto de memoria cultural medial y sus cuatro dimensiones constitutivas se pueden complementar (y quizás evitar) las narrativas basadas exclusivamente en desarrollos tecnológicos, compositores canónicos y “centros históricos” desde los cuales se irradió una especie de energía creativa alrededor del mundo, la cual provocó la expansión de la música electroacústica como praxis compositiva. La facticidad de este modelo no debería opacar el hecho de que es una construcción y que, como todas, tiene intencionalidades que son capaces de responder y reflejar estructuras de poder en diversos planos, las cuales deben ser problematizadas a nivel discursivo por una musicología interculturalmente competente, crítica y contemporánea. El hecho de trazar paralelos (tal vez) insospechados entre composiciones de Stockhausen y las de compositores de origen latinoamericano pretende ser una reacción para tratar, en el futuro, de darle una voz a experiencias históricas que aún esperan ser (re)descubiertas y eventualmente puestas en diálogo con otras voces que ya han sido oídas dentro de las narrativas históricas centrales.

Pablo Cuevas (1984): estudios de grado en composición y musicología en la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Tesis de licenciatura sobre el período pre-serial de Igor Stravinsky (2012). Trabajos de docencia e investigación a nivel internacional desde el año 2012 en Historia de la música académica de los siglos XIX y XX y música electroacústica. Ha realizado comunicaciones científicas presentando sus trabajos de investigación en Argentina, Brasil, Alemania, Inglaterra, España, Austria e Italia. Actualmente radicado en Alemania. Redacta una tesis doctoral en el Instituto de Musicología de la Universität zu Köln (Colonia, Alemania) como becario doctoral del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Dicha investigación original se centra en un corpus de música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano, indagando sobre los problemas estéticos de la representación de una idea de identidad cultural. Sobre este último tema tratan sus últimas publicaciones trilingües desde el año 2017.

La tensión en la relación continuo-discontinuo en la música de Mariano Etkin. Derivaciones a partir de *Lo que nos va dejando*

Adolfo De Boeck
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

En este trabajo estudiamos la obra *Lo que nos va dejando* del compositor Mariano Etkin (1943-2016), analizando los métodos técnicos generadores de continuidad y discontinuidad y la forma en que éstos influyen y relacionan los niveles estructurales. Para ello nos basamos en el análisis musicológico y en artículos o entrevistas donde el compositor haya manifestado su propuesta estética.

Conceptos claves: continuidad, discontinuidades, Etkin, estructura.

The tension in the continuous-discontinuous relationship in the music of Mariano Etkin. Derivations from *Lo que nos va dejando*

Abstract

In this work we study the piece *Lo que nos va dejando* by the composer Mariano Etkin (1943-2016), analyzing the technical methods that generate continuity and discontinuity and the way in which they determine and relate the structural levels. For this we rely on musicological analysis and articles or interviews where the composer has expressed his aesthetic proposal.

Keywords: continuity, discontinuities, Etkin, structure.

Introducción

En el texto estudiamos la relación continuo-discontinuo en tres niveles de la estructura formal (micro, intermedio y macro) de *Lo que nos va dejando* (1998) para un percusionista de Mariano Etkin. El análisis estructural de la obra y lo referido en sus escritos nos permitieron identificar los recursos con los que el compositor evitó la linealidad y la teleología típicas de cierta tradición centroeuropea.

Nuestra hipótesis plantea que los procesos compositivos etkinianos generan una oposición entre, por un lado, la discontinuidad y el alto grado de fragmentación del nivel formal intermedio, y por el otro, la continuidad micro y macro formal.

Discontinuidad en el nivel intermedio

Entendemos por nivel intermedio al conjunto de materiales que componen módulos sujetos a variaciones y que pueden sucederse sin contigüidad. Sobre éstos operan diferentes elementos disruptivos que afirman la discontinuidad: modificaciones en la articulación de los sonidos (ejemplo 1), grandes cambios de intensidades (ejemplo 2) y cambios instrumentales, siendo la utilización del tam-tam la más contrastante en la obra.



Figura 1: *Lo que nos va dejando*, compás 22

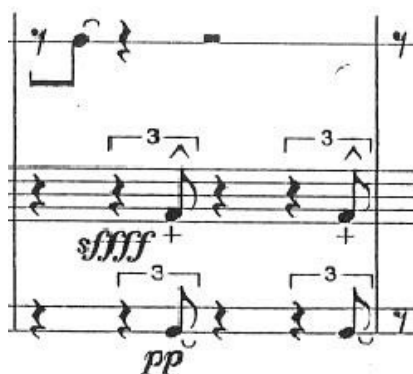


Figura 2: *Lo que nos va dejando*, compás 177

Por otro lado, la disposición de materiales modulares sujetos a microvariaciones y separados por grandes lapsos temporales genera un proceso ambiguo que acentúa los niveles de discontinuidad entre los mismos, mientras la recurrencia tímbrica y rítmica mínimamente variadas crea el efecto contrario: homogeneización a nivel macro. Esta organización modular la encontramos por ejemplo entre los compases 89 y 226 (ejemplos 3 y 4); compases 157 y 184 (ejemplos 5 y 6) y compases 124 y 138 (ejemplos 7 y 8).

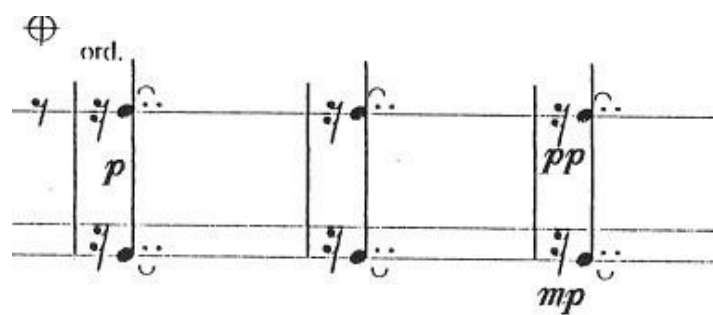


Figura 3: *Lo que nos va dejando*, compás 89

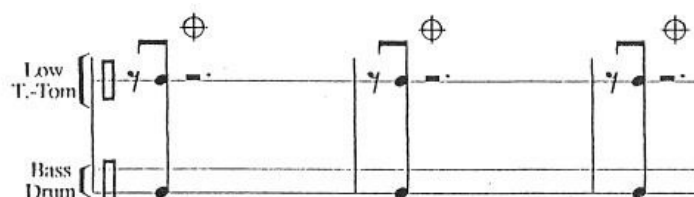


Figura 4: *Lo que nos va dejando*, compás 226

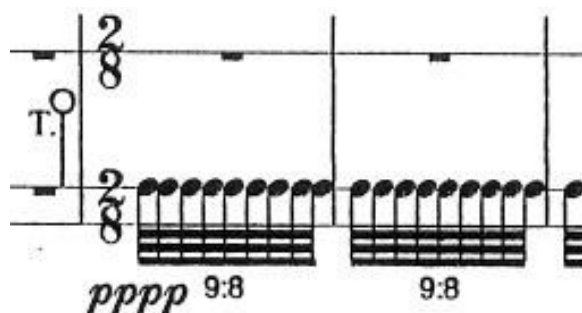


Figura 5: *Lo que nos va dejando*, compás 157



Figura 6: *Lo que nos va dejando*, compás 184

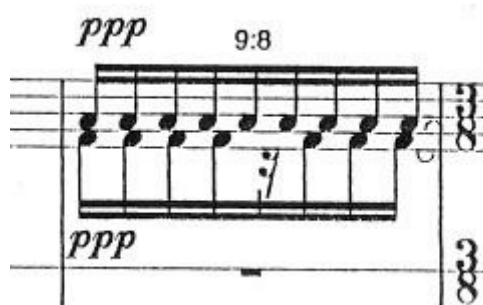


Figura 7: *Lo que nos va dejando*, compás 124



Figura 8: *Lo que nos va dejando*, compás 138

Continuidad a nivel micro.

Entendemos que la ambigüedad en la percepción de los materiales se debe a las microvariaciones, técnica que los modifica mínimamente. Etkin la utiliza con dos propósitos: por un lado, lograr disminuir la expectativa y previsibilidad del discurso, y por otro, confundir aquello que «parece» con lo que realmente «es» trabajando con los umbrales perceptivos. Esta técnica generadora de continuidad concibe materiales que, a la escucha, pendulan en el límite entre lo que cambia o se mantiene.

Como escribiera el compositor en su texto “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”:

¿En qué momento lo que es igual a sí mismo deja de serlo para convertirse en otra cosa? O sea, ¿en qué momento, y de qué manera, la repetición se convierte en cambio? Quizás esta ambigüedad latente, posible, al encarnarse en lo sonoro se constituya, a su vez, en una de las múltiples metáforas que puedan señalar nuestra condición de compositores latinoamericanos¹.

Las palabras de Etkin se pueden rastrear en los primeros compases de la obra, donde la microvariación en la altura del log drum genera incertezas sobre su identidad.

¹ Etkin, Mariano. “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 1, 1989, pp. 47-58, 57.

Este proceso también se aplica a los silencios que separan los materiales intramodulares; una comparación entre el primer y segundo módulo muestra el corrimiento de los motivos rítmicos a partir del agregado del compás de 4/8 y las sutiles diferencias duracionales.

	1° silencio	2° silencio	3° silencio	4° silencio
Módulo 1	1T1/2	1T	1T3/4	1T1/2
Módulo 2	1T1/2	1T	1T1/4	1T1/2

En la siguiente figura se aprecia el primer y segundo módulo, compás 1 a compás 19.

♩ = 124 Módulo 1

Módulo 2

Módulo 3

Figura 9: *Lo que nos va dejando*, compases 1 a 19

Por otro lado, los silencios asimétricos y la constante irregularidad en la articulación de los eventos tiende a establecerse con el tiempo aumentando la homogeneidad del conjunto.

Otro proceso de microvariación a nivel micro es la permutación de elementos en los materiales intramodulares. Un caso son los compases 109 a 113 (ejemplo 11); el material se modifica a partir de la articulación del cuarto sonido del grupo irregular.

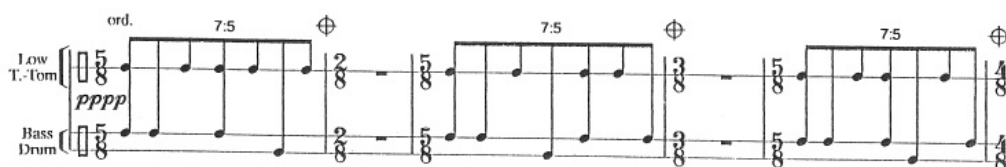


Figura 10: *Lo que nos va dejando*, compases 109 a 113

Nivel macro y construcción formal

La sensación de continuidad a nivel macro se debe principalmente al alto grado de homogeneidad tímbrica en los materiales, lo que contrasta con la organización fragmentaria a nivel intermedio.

Otro elemento que favorece la continuidad es la microvariación en el *tempo* que, por lo general, articula cambios de secciones (ejemplo 11). Estas sutiles variaciones atenúan el grado de diferenciación entre ellas.



Figura 11: *Lo que nos va dejando*, compases 22 a 24

A pesar de la tendencia global hacia lo continuo, las discontinuidades a nivel intermedio definen la organización formal de la siguiente manera:

Sección A (compases 1 a 67): Se restringe a la utilización del gran cassa y log drum. La microvariación se da a nivel del *tempo* (compás 22), en los silencios que rodean los materiales a nivel micro de los primeros módulos, en los cambios de altura del log drum y en las variaciones en los ataques borde-centro del gran cassa además de los cambios de baqueta. La música se organiza en un solo plano textural hasta la sección F.

Sección B (compases 68 a 86): Comienza con una microvariación en el *tempo* y aparecen nuevos materiales restringidos al gran cassa. A diferencia de la sección previa, se caracteriza por continuos cambios de intensidades sin gradualidad que van desde el *pppp* al *mp*.

Sección C (compases 87 a 116): Al igual que la sección B, comienza con un cambio de *tempo*. En la instrumentación se suma un tom-tom grave; los primeros materiales son ataques sincrónicos cuya sonoridad recurre al principio de la obra. Éstos se intercalan con trémolos en intensidad *ppp* (presentados como material en la sección anterior). En el compás 109, nuevos módulos con rítmicas irregulares cuestionan la similitud aparente y los umbrales de percepción.

Sección D (compases 117 a 153): Por primera vez en la obra se utilizan tres instrumentos en simultáneo. En esta sección se combinan múltiples procesos compositivos: en los compases 117 y 118, y en los compases 124 y 126 se utilizan microvariaciones en el ritmo por medio de figuras irregulares. También vuelven sonoridades presentadas anteriormente, por ejemplo, la combinación entre tom-tom y gran cassa en el compás 132, que al igual que en la sección C, retoma ataques sincrónicos que se interrumpen abruptamente.

Sección E (compases 154 a 197): Se caracteriza por el uso de materiales diversos, que en algunos casos remiten a sonoridades escuchadas anteriormente como la combinación instrumental del gran cassa y el tom-tom grave y el material del compás 157 en intensidad *pppp* que remite a la sonoridad de los trémolos del gran cassa. Es importante destacar el alto grado de discontinuidad que generan algunos materiales; sonoridades como el *sfff* en el tam-tam (compás 177), o la modulación tímbrica de las articulaciones en el gran cassa desde el borde hacia el centro del parche (compás 186) que se presentan sin anticipaciones y no se repiten en el resto de la obra.

Sección F (compases 198 a 209): Esta sección establece un nuevo cambio de *tempo*, que a partir de la sonoridad de la baqueta *superball* en el tam-tam y el log drum incorpora por primera vez múltiples planos texturales.

Sección G (compases 210 a 230): Con un nuevo cambio de *tempo* se interrumpen los múltiples planos en la textura dando lugar a materiales con ataques sincrónicos en el gran cassa y log drum. Los procesos compositivos se basan en microvariaciones por cambios de intensidad y cambios en la articulación de los sonidos en el gran cassa. Otra estrategia compositiva que la diferencia de la sección precedente es el uso de grandes cambios de intensidad sin gradualidad, desde *pppp* hasta *ff*. La obra finaliza con microvariaciones sobre materiales presentados entre los compases 1 y 6, los ataques isócronos del gran cassa y el tam tam recurren a sonoridades escuchadas en varias secciones de la música.

Conclusión

En la obra *Lo que nos va dejando*, los procesos compositivos de microvariación, el trabajo sobre los umbrales perceptuales y la organización modular, generan una oposición entre la continuidad micro, el alto grado de homogenización general y las discontinuidades a nivel intermedio.

La pregunta que Etkin realizara en cuanto a “¿En qué momento lo que es igual a sí mismo deja de serlo para convertirse en otra cosa?”² parece no resolverse, por tanto, la ambigüedad resultante puede ser relacionada con las tensiones entre los distintos niveles de la estructura.

² Ibidem.

Adolfo César De Boeck (1985): Licenciado y Profesor en música con orientación en composición egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente desarrolla actividades como adscripto en la Cátedra de Lenguajes Musicales Contemporáneos II y colaborador en el proyecto de investigación “El centro latinoamericano de altos estudios musicales (Di Tella) en la escena musical Argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX”, director Edgardo José Rodríguez.

La música de Manal para el cine y el teatro

Lautaro Díaz Geromet
Instituto Superior de Música. UNL

Resumen

Los primeros pasos de uno de los grupos fundacionales del rock en Buenos Aires estuvieron ligados a la producción de música incidental para el teatro y el cine. Antes de que el trío grabara sus primeros discos, participó de los ensayos de la obra de teatro *Viet Rock* (1968) improvisando música en vivo para algunas de las escenas. Si bien el grupo abandonó el proyecto antes del estreno de la obra, la propuesta estética de los músicos quedó grabada en el recuerdo de los actores. Poco tiempo después, el director de cine Ricardo Becher convocó a Manal para componer parte de la banda sonora de su película *Tiro de Gracia* (1969), siendo ésta la primera vez que se incluyó al rock como música incidental en la banda sonora de un film en Argentina. Ambos encargos se caracterizan por presentar una propuesta estética basada en la improvisación y la experimentación musical.

Hasta el momento no se han podido relevar estudios críticos que aborden la producción musical de Manal para el cine y el teatro. Tampoco se han podido encontrar estudios sistemáticos sobre *Tiro de Gracia* o sobre *Viet Rock*. Si bien existen trabajos que abordan técnicas de la vanguardia musical y su relación con la música popular argentina y latinoamericana (Aharonián, 1999; Corrado, 1999, 2000; González, 2005, 2006, 2012; Rodríguez Kees, 1990, 2002, 2006; Juárez, 2012), éstos no se vinculan directamente con las estrategias compositivas utilizadas por Manal para estas obras.

A partir del análisis musical, la historificación de los procesos y el estudio de las condiciones técnicas en que fueron producidos, se pretende contextualizar el surgimiento de estas propuestas en relación con su tiempo histórico, sus condiciones de producción y su grado de mediación tecnológica. Mediante la recopilación de testimonios orales, registros periodísticos y otras fuentes, se intentará reconstruir la cronología de los hechos y “la red de las relaciones de competencia y complementariedad, de complicidad, dentro de la competencia, que vincula a todos los agentes interesados” (Bourdieu; 1990).

Con este trabajo se intenta realizar un aporte al estudio de la experimentación musical en los fonogramas grabados por los grupos fundacionales del rock argentino entre 1968 y 1975.

Conceptos clave: Manal, *Tiro de Gracia*, *Viet Rock*, música y cine, música y teatro.

Manal Music for Film and Theatre

Abstract

The initial steps by one of the founding rock bands in Buenos Aires were connected with writing incidental music for stage performance and cinema. Before the trio released their early albums, they were involved in the rehearsals of the dramatic play *Viet Rock* (1968) improvising music for some of the play's scenes. While the band left the project before the play's premiere, the band's aesthetic approach lived on in the cast's memories. Shortly after, film director Ricardo Becher called Manal to write part of the soundtrack of his film *Tiro de Gracia* (1969), being the first time rock was featured as incidental music in a film soundtrack in Argentina. Both works are characterized by sharing an aesthetic approach based on improvised and experimental music.

To date, no critical research has been known to have focused on Manal's musical output for stage and cinema. Similarly, no systematic research could be found on either *Tiro de Gracia* or *Viet Rock*. There are papers that deal with avant-garde music and its relation with Argentine and Latin-American folk music (Aharonián, 1999; Corrado, 1999, 2000; González, 2005, 2006, 2012; Rodríguez Kees, 1990, 2002, 2006; Juárez, 2012). However, these are not directly related to the compositional strategies used by Manal in these works.

By musical analysis, historical understanding of processes and a study of the technical conditions under which they were produced, the goal is to contextualize the emergence of these approaches in terms of their historical time, their production conditions and their degree of technological mediation. Oral account compilation, newspaper records and other sources will be used to attempt to reconstruct fact chronology and "the network of relations of competence and supplementarity, complicity, within competence, that binds every interested agent." (Bourdieu; 1990).

This study is aimed at contributing to musical experimentation research in the recordings of the founding bands of Argentinerock between 1968 and 1975.

Keywords: Manal, *Tiro de Gracia*, *Viet Rock*, music and cinema, music and theatre.

Viet Rock y Tiro de gracia en contexto

Viet Rock fue la carta de presentación con la que el Equipo Teatro Payró (ETP), con Jaime Kogan a la cabeza, inauguró la gestión al frente de ese teatro. Originalmente escrita por Megan Terry con música de Marianne de Pury, *Viet Rock* se estrenó en el Café La MaMa de New York por The Open Theatre. La obra se gestó en un taller de experimentación e improvisación que Megan Terry conducía los sábados y llegó al Teatro Payró a través de Berta Drechsler¹, integrante del ETP, quien tradujo el texto al español conjuntamente con Carlos del Peral.

Fue un éxito inmediato con 409 representaciones entre 1968 y 1970², iniciando una gestión colectiva de puestas teatrales caracterizadas por un fuerte compromiso estético e ideológico³, una tradición experimental y la consolidación de un modelo de gestión independiente y cooperativo⁴.

Contemporáneamente, Ricardo Becher se aventuró al rodaje de *Tiro de Gracia*, un film que por su temática y visualidad, es considerado casi un manifiesto⁵ para el Grupo de los Cinco:

El Grupo de los Cinco estuvo integrado por Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Alberto Fischerman, Juan José Stagnaro y Ricardo Becher, quienes tenían experiencia publicitaria y afán transformador de cánones y estructuras perimidas. Experiencia y afán que se aprecian en sus películas⁶.

Este colectivo de directores se caracterizó por encarnar un proyecto reformista que implicaba producir de manera novedosa por lo asociativo. Esto los diferenciaba de las tendencias hegemónicas del mercado al mismo tiempo los sostenía dentro del mercado. El proyecto reformista se contraponía a la posición revolucionaria que implica la refutación de los mecanismos del mercado. Además, este grupo de cinco directores se proponía la deconstrucción del lenguaje por entender que el lenguaje vigente era en si

¹ Según Jorge Goldemberg, su esposa Berta Drechsler fue a New York y se entrevistó personalmente con Megan Terry en Connecticut en 1967. [Entrevista personal del autor a Jorge Goldemberg, Buenos Aires, 2 de febrero de 2017].

² Véase Zayas de Lima, Perla. "Kogan, Jaime", en *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990, p. 167.

³ Véase Gorlero, Pablo. *Historia del teatro musical en Buenos Aires: desde sus comienzos hasta 1979*, Emergentes, Buenos Aires, 2013, p. 166.

⁴ Véase Dosio, Celia. *El Payró*, Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 20.

⁵ Véase Capalbo, Armando y otros. "El grupo de los Cinco: Iconos y emblemas de la experimentación y la extravagancia", en Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, Vol. II. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005, p. 542.

⁶ Ídem, p. 535.

mismo un modo de dominación. Aún así, no abandonaron la sala de cine como lugar de comunicación con el público⁷.

En un contexto histórico de represión, censura, dictadura, manifestaciones populares de resistencia y en sintonía con las vanguardias artísticas representadas fundamentalmente por el Instituto Di Tella, *Viet Rock* y *Tiro de gracia* se relacionan entre sí por sus modos de producción independiente, por sus programas estéticos no convencionales y porque ambas utilizaron, posiblemente por primera vez, al rock como música compuesta *ad hoc*. El trío Manal participó de las dos experiencias.

Antes de Manal, *Tiro de Gracia*

El director Ricardo Becher eligió al músico Javier Martínez Suárez para hacer el papel de Paco en *Tiro de Gracia*, dado que el guión demandaba que fuera alguien que tocara la batería. Durante la producción, Becher accedió a escuchar lo que estaban haciendo conjuntamente Javier Martínez con Claudio Gabis (guitarra) y otros músicos⁸. Es así como le mostraron la versión de un tema sin terminar. Ricardo Becher describe la impresión que le causó: “Me hicieron escuchar un tema que se llamaba ‘Estoy en el infierno’ y a mí me voló la peluca (no la recuperé más): esa iba a ser la música de la película”⁹. Javier Martínez confirma esa información: “Lo llevé a escuchar un demo que teníamos grabado y escuchó unas primeras tomas de unos temas que estábamos armando con Gabis y el tipo se copó, se enloqueció y dijo la música de la película es ésta”¹⁰. En ese momento se cerró un compromiso entre las partes que se concretaría tiempo más tarde.

Para *Viet Rock*, el trío

La puesta de *Viet Rock* implicó superar algunos temores: “miedo por una posible clausura; miedo por la hipoteca de mi casa; problemas de estilo; problemas de producción; ¿debía ser esa nuestra primera imagen como grupo artístico?”¹¹.

⁷ Ibidem.

⁸ Gabis, Claudio. “*Tiro de Gracia* y los comienzos de Manal”, en Mario Rabey (ed.), *Mano de Mandioca*. Recuperado de [www.manodemandioca.blogspot.com/2012/02/tiro-de-gracia-y-los-comienzos-de-manal.html].

⁹ Peña, Fernando Martín. *Generaciones 60/90*, Malba, Buenos Aires, 2003, p. 59.

¹⁰ Martínez, Javier. *Quizás Porqué: Biografías de Rock*, segunda temporada, episodio 10. [Desgrabado por el autor. Recuperado de <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8032/755?temporada=2>].

¹¹ Dosio. *El Payró*, p. 59.

El ETP decidió, de manera asamblearia, representar *Viet Rock* y fue Jorge Goldemberg¹² (esposo de Berta Drechsler) el que propuso que fueran Martínez y Gabis los que se encargaran de la música. “Meses más tarde, también gracias a Jorge Goldemberg, fuimos convocados para participar como banda en vivo en el espectáculo teatral *Viet Rock*, en el Teatro Payró. Para poder hacerlo, convencí a Javier de que llamáramos a Alejandro Medina, y entonces se completó el trío que sería Manal”¹³.

Goldemberg fue el nexo entre las producciones, dado que en ese momento era asistente de dirección en *Viet Rock* y también había sido asistente de dirección de Becher en *Tiro de Gracia*, lugar donde conoció a los músicos. Javier Martínez referencia lo siguiente:

Kogan (Jaime), un director de teatro que dirigía una obra que era un alegato antibélico, anti Vietnam me dijo: Si ustedes vienen y nos ayudan a hacer ejercicios de activación teatral con música nosotros les damos el Payró para ensayar [...]. Claudio me dice “no tenemos bajista ¿Qué hacemos? Yo conozco a un tipo que se toca todo, es Alejandro Medina” [...] y cayó Medina un día y ese fue el primer ensayo en el Payró¹⁴.

De esa manera se conforma el trío que tiempo más tarde tendría el nombre de Manal.

La música del trío para *Viet Rock*

A diferencia del libreto de Megan Terry, las partituras de Marianne de Pury no fueron utilizadas en la puesta dirigida por Jaime Kogan.

Por esa razón, es fundamental en este punto comprender en qué consistían los “ejercicios de activación teatral” a los que hace referencia Martínez. Los ensayos estaban dirigidos por Jaime Kogan y la coreógrafa Lía Jelín. Aida Laib, actriz de *Viet Rock*, los describe de la siguiente manera:

Los ensayos eran totalmente surrealistas porque la obra tiene la particularidad que no es una obra de teatro, son escenas, son escenas que se cortan. De pronto hay una escena en que las mamás se están despidiendo de sus hijos que van a la guerra. Eso dura diez minutos y se corta, esos mismos chicos están en una revisión médica porque están yendo al frente, corte, una escena final en un bar de Saigón donde empieza a haber un tiroteo fenomenal y todo el mundo cae hecho pelota, que era en el final de la obra, es decir eran escenas cortadas de modo que se ensayaba sobre el apoyo musical y texto había poco [...]. Para

¹² Gabis sostiene que es Goldemberg el que propició que se forme Manal al convocarlos para la obra *Viet Rock*, que es cuando se suma Alejandro Medina. Entrevista personal del autor a Claudio Gabis, Rafaela, 18 de mayo de 2018.

¹³ Gabis. “*Tiro de Gracia*”, snp.

¹⁴ Martínez, Javier. *Como hice // Jugo de Tomate Frio*, tercera temporada, episodio 1. [Desgrabado por el autor].

nosotros fue como la apertura de una cosa increíble porque era *rock* verdadero¹⁵.

Jorge Goldemberg precisa:

Funcionaban improvisando [...]. No había nada previo, todo se producía a partir de una consigna [...] vos les dabas un tema [...] esto es “la muerte de los soldados”, y empezaban y navegaban, navegaban hasta que de pronto ¡pah! pasaba algo que nunca había existido en la imaginación de nadie [...]. Fue una experiencia muy fuerte para nosotros¹⁶.

Además, Goldemberg describe la música:

Lo notable, lo que más recuerdo, era la impronta que ellos le dieron al espectáculo, era muy particular, no se parecía a nada de lo que yo hubiera escuchado, era una improvisación digamos, a la manera del *jazz*, si querés, pero con otro tipo de armonizaciones, con una cosa totalmente inesperada, totalmente inesperada. Con un texto que no existía, las voces eran como instrumentos pero le ponían una especie de calidez. “The mother and the baby” esa era la canción de cuna, ahora ¿Por qué improvisaban en inglés? No lo sé¹⁷.

Más allá de las descripciones es importante tener presentes las impresiones emotivas que esa música dejó en los participantes de la obra. Dice Goldemberg: “El tipo de conjunción que había entre ellos, que no sé si era afinidad personal, que yo creo que no, pero musicalmente era como si los hubiese puesto ahí alguien que sabía más que ellos y que todos nosotros”¹⁸. Laib recuerda: “Yo como actriz ni me daba cuenta lo que esa música producía porque era la exacta para la situación que teníamos que desarrollar [...]. El *blues* que se mandaba en la escena de la despedida de los soldados, estábamos todos con los mocos cayendo”¹⁹. Goldemberg agrega: “Uno de los ensayos terminó con los actores aplaudiéndolos a ellos”²⁰.

No quedaron evidencias grabadas de lo que el trío produjo en esos ejercicios pero Goldemberg asegura que el trabajo del trío dejó su impronta: “La marca quedó en las improvisaciones de los actores, no quedó la música pero quedó la marca de un tempo, la marca de una cierta actitud corporal inspirada por la música de estos locos”²¹.

A pesar de los buenos resultados que se obtuvieron en los ensayos el trío abandonó el proyecto antes del estreno: “Muy a nuestro pesar no pudimos contar con ellos”²². “Ellos después de más o menos un mes de ensayos nos vinieron a decir que no

¹⁵ Entrevista personal del autor a Aida Laib, Buenos Aires, 20 de julio de 2018.

¹⁶ Entrevista personal del autor a Jorge Goldemberg, Buenos Aires, 2 de febrero de 2017.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Entrevista personal del autor a Aida Laib.

²⁰ Entrevista personal del autor a Jorge Goldemberg.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

iban a venir más porque se habían conformado en bandita y empezaban a intentar su trabajo como grupo musical”²³.

Aida Laib, hace referencia a que los tres músicos ya estaban en tratativas con el editor y productor Jorge Álvarez para grabar los primeros simples de Manal.

Finalmente la música fue compuesta por Jorge Schussheim, y Manal fue remplazado por Los Shimmys²⁴.

A pesar de que no se puede analizar el resultado sonoro de las improvisaciones de *Viet Rock*, Claudio Gabis asegura que en *Tiro de Gracia* se utilizaron las mismas técnicas de improvisación que para los ejercicios de activación.

Después de Manal, *Tiro de Gracia*

Luego de grabar sus dos primeros simples y antes de grabar el primer álbum, los integrantes de Manal cumplieron con el compromiso que tenían con Ricardo Becher y grabaron la música para la banda sonora de *Tiro de Gracia*.

La sesión se realizó en los estudios de Phonalex, posiblemente en la sala cinco²⁵, con la presencia de Ricardo Becher. Según relata Claudio Gabis, mientras los músicos improvisaban en el estudio, Becher mantenía contacto visual con ellos para indicarles cuando podían dejar de tocar porque ya habían grabado el tiempo suficiente para cada secuencia.

La banda sonora de *Tiro de Gracia* iba a ser editada y publicada por Jorge Álvarez como álbum del grupo pero las cintas se perdieron y solo se cuenta con la mezcla final con los diálogos agregados.

Mediante el análisis musical, podemos clasificar los *traks* de la banda sonora en tres grupos²⁶: canciones (“Estoy en el infierno” y “No hay piedad”); blues (“Segismundo Zoo”, “Liquídalo”, “Instrumental” e “Insidental”) e incidentales (“Caños”, “Ocasional”, “Fusilamiento”, “Franela con Greta”, “Paliza” y “Crimen en el baño”)²⁷. Este último grupo es descripto por Becher de la siguiente manera: “‘Estoy en el infierno’ quedó en los títulos finales y el resto de la banda la fueron haciendo por secuencias, con efectos,

²³ Entrevista personal del autor a Aida Laib.

²⁴ Los Shimmys: Rubén Biscione (guitarra) Juan Rodríguez (batería), Oscar Rafael Jurado (bajo).

²⁵ Carlos Abbate confirma que la sala cinco se usaba para grabar música y es altamente probable que se haya usado ese recinto para este trabajo. [Entrevista personal del autor a Carlos Abbate, Buenos Aires, 18 de julio de 2018].

²⁶ Los solos de batería se desestiman por ser música diegética.

²⁷ El disco con la banda sonora nunca tuvo una edición oficial. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=I8IH17XJivc].

golpeando adentro del piano y cosas así. Uno la escucha hoy y suena a música de los 60, pero bueno: era música de los 60”²⁸.

Entendemos que Becher se refiere a la música contemporánea académica de esa década²⁹, con la cual tomó contacto por ser alumno particular de Juan Carlos Paz, a quien describió como un “fundamentalista del dodecafonismo”³⁰.

Si bien el filme resultó ser un fracaso comercial³¹, gracias al impulso que le daba la distribuidora Contracuerdo de Leopoldo Torre Nilsson, la película fue seleccionada para el festival de Berlín donde tuvo una buena recepción.

En las críticas periodísticas, *Clarín* destacó que “Becher se muestra en pleno dominio del ritmo y del clima ayudado tanto por la muy buena fotografía en blanco y negro de Carlos Pereira como por la sugestiva y adecuada música del trio manal [sic]”³² y *La Nación* sintetiza: “a favor de la película: una buena interpretación, una buena banda de sonido, una fotografía en blanco y negro y un hechizo insidioso que nace del conjunto”³³. El resto de las doce notas periodísticas³⁴ consultadas para este trabajo posan su mirada en otros aspectos del film.

Vanguardia o no Vanguardia

Hablar de vanguardia en música siempre es problemático. Sin embargo, lo que nos interesa en este trabajo, no es intentar determinar si la música de *Tiro de Gracia* estuvo o no a la vanguardia musical de su tiempo histórico sino tratar de comprender qué es lo que significa para uno de los integrantes de Manal «estar a la vanguardia». Una declaración de Claudio Gabís es la que habilita el debate:

La música que Manal compuso y realizó para el filme *Tiro de Gracia*, yo creo que es probablemente la mejor música que hizo Manal. Sin desmerecer lo que hicimos después, en la banda de sonido de *Tiro de Gracia* están muchos de los

²⁸ Peña. *Generaciones 60/90*, p. 59.

²⁹ Becher compuso y estrenó obras en la Asociación Nueva Música. Véase “El quinto de un quinteto. La libertad, la responsabilidad”, *Análisis*, 425, 1969. p. 64.

³⁰ Lipgot, Tomás (Dir.). *Recta Final*, Buenos Aires, 2010. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=DEBH8l_6OKo].

³¹ Dos cines, una semana en cartel, al menos 3871 espectadores. “Totales capital”, *Heraldo del cine*, Vol. XXXIX, 39, Buenos Aires, 15 de octubre de 1969, p. 619.

³² “Tiro de Gracia: Honesto testimonio en un film”, *Clarín*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1969, snp.

³³ “Un interesante film es ‘Tiro de Gracia’”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de octubre de 1969, snp.

³⁴ *Análisis*, 425, 6 al 12 de mayo de 1969; *Análisis*, 447, 7 al 13 de octubre de 1969; *Confirmado*, 1 de octubre de 1969; *Crónica*, 3 de octubre de 1969; *La Razón*, 20 de septiembre de 1969; *Crónica*, 20 de septiembre de 1969; *La Prensa*, 3 de octubre de 1969; *La Razón*, 03 de octubre de 1969; *Página 12*, 7 de septiembre de 1989 y *El heraldo del cine*, 29 de octubre de 1969.

momentos más logrados, más libres, más espectacularmente vanguardista y sueltos de todo lo que hicimos musicalmente³⁵.

Cabe destacar que en esta producción, quizás la menos conocida que “hizo Manal”, los tres integrantes y otros músicos invitados³⁶ tenían el mismo nivel de gravitación sobre las decisiones compositivas, a diferencia de las canciones de los discos en las que las tareas estaban repartidas: mientras Martínez aportaba las composiciones, Gabis y Medina aportaban los arreglos³⁷.

Por otra parte, consideramos que es importante enfatizar el uso de las palabras “libres” o “suelos”, ya que denotan una forma de trabajo despojada de intervenciones externas, sin marcos estilísticos, sin otras negociaciones intersubjetivas más que las propias.

Podría considerarse, también, como rasgo vanguardístico y en sintonía con algunas propuestas contemporáneas a la producción de esta música, la pretensión de movilizar al oyente, de incomodarlo. El mismo Gabis señala que tenían la pretensión de «urticar» a la gente.

No creíamos que con las letras suaves y con la música suave se solucionaba todo sino que creíamos que había que dar bofetadas y mover, y movilizar a la gente, inclusive urticarla un poco. Nosotros queríamos que la música hiciera que la gente se sintiera inquieta³⁸.

Juan Carlos Kreimer en su libro *Agarrate*³⁹ describió el sonido de los comienzos de Manal como una suma de elementos individuales que no terminaban de integrarse y vinculó una característica de la vanguardia como lo es el “escape de los cánones previstos” con “ciertas improvisaciones”⁴⁰.

Consultado al respecto, Gabis da su visión acerca de qué significa estar a la vanguardia para él:

Yo me sentía a la vanguardia y creo que durante un tiempo yo fui punta de lanza de modernidad, ese tiempo pudo haber sido poco, quizás porque las cosas van muy rápido, pero durante un tiempo el guitarrista más moderno era yo, en recursos, equipamiento y lenguaje⁴¹.

³⁵ Gabis, Claudio. *Elepé, discos clásicos del rock*, 2009. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=dGVp6jJqKCI].

³⁶ Roberto ‘Fanaco’ de Vita en Hammond en “Estoy en el Infierno” y Pappo, golpeando unas cuerdas de piano en la secuencia de una pesadilla del protagonista. Véase Gabis. “*Tiro de Gracia*”.

³⁷ Gabis. *Elepé*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Véase Kreimer, Juan Carlos. *Agarrate: Testimonio de la música joven en Argentina*, Galerna, Buenos Aires, 1970.

⁴⁰ *Ídem*, p. 57.

⁴¹ Entrevista personal del autor a Claudio Gabis, Concordia, 16 de junio de 2018.

En este caso, la idea de vanguardia se imbrica con una idea de modernidad, dando a entender que se trató de una actualización del sonido desde los recursos técnicos, tecnológicos y desde el lenguaje musical propiamente dicho.

En síntesis

No podemos saber cómo sonaba la música que Manal compuso para *Viet Rock* pero podríamos conjeturar que se asemejaba a la de *Tiro de Gracia*, dado que se utilizaron las mismas técnicas para producirla.

Los estudios previos en relación con la vanguardia y las músicas populares, en su mayoría, se avocan al estudio de las canciones. Los únicos dos ejemplo de canciones que podríamos tomar de la banda sonora de *Tiro de Gracia* son “Estoy en el infierno” y “No hay piedad”, que no se editaron en ningún disco de la agrupación. Quizás podamos recuperar las categorías que enunciara Peter Bürger⁴² y que Damián Rodríguez Kees⁴³ aplicó a las canciones de Liliana Herrero para analizar “Estoy en el infierno” dado que “No hay piedad” no se presenta completa. En este caso, no parece haber experiencia teórica, tampoco una clara negación del estilo dado que ese estilo tampoco está muy definido. Si se vuelve impredecible es sólo por momentos y su atemporalidad es cuestionable. En cambio, sí presenta un discurso aparentemente estático y podría ser contrahegemónica desde el punto de vista de los modos y las condiciones en que fue compuesta.

El resto de la música se produce en función de las secuencias de la película, por ende, y más allá de las semejanzas que se puedan encontrar con la música académica contemporánea compuesta en la década de los ‘60, estimamos que no sería válida la comparación dado que no se trata de música autónoma sino que fue creada en función de un discurso cinematográfico. Quizás podría compararse con la música que produjo Juan Carlos Paz para las películas de Leopoldo Torre Nilsson por representar “lo nuevo, lo raro”, eso mismo que buscaba Becher cuando decidió estudiar con Paz.

Resulta difícil determinar si esta música fue vanguardizante, si escapó a los cánones preestablecidos o si representó una posición contrahegemónica. En cambio, sí creemos que estas propuestas surgieron a partir de una idea de libertad, de libertad creativa, basándose en la experimentación y la improvisación, y que esas libertades

⁴² Véase Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

⁴³ Véase Rodríguez Kees, Damián. *Liliana Herrero: Vanguardia y canción popular*, Ediciones UNL, Santa Fe, 2006.

podieron darse gracias a que existieron marcos de gestión independiente que permitieron la expresión de subjetividades particulares, sin la distorsión de agentes externos, sin tener que rendir cuentas a los productores y sin especular (al menos económicamente) con los resultados.

Lautaro Díaz Geromet: Licenciado Nacional en Música con orientación en Composición por el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Es Ayudante de Cátedra ordinario en Texturas Estructuras y Sistemas II y III en el Instituto Superior de Música (UNL). Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades con mención en música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Integró e integra múltiples equipos de investigación con temáticas muy diversas. Compuso música para cine y teatro.

**Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las
Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos
“Sucesos” del Centro de Música Experimental**

Agustín Domínguez
UNC - UBA - CONICET

Resumen

Este trabajo se enmarca en el estudio de la recepción de la vanguardia musical en América Latina. Se circunscribe a la parte de la producción del Centro de Música Experimental (CME, 1965/1971) dedicada al “Teatro Musical”. El estudio de los conciertos denominados “Sucesos” puede dar algunas precisiones sobre la forma de producción e investigación del CME. Estas piezas podrían ser pensadas como crítica a la institución-arte, aunque el CME estuviera instituido dentro de la Universidad Nacional de Córdoba. La propuesta es estudiar la forma singular de apropiación productiva –es decir, por parte de los compositores– que tuvo lugar en la Córdoba de los sesenta.

Conceptos clave: vanguardia, experimentalismo, Córdoba, historia cultural, 1960.

**Manifestation of Musical Avant-garde in Córdoba after the Jornadas
Americanas de Música Experimental: “Sucesos” Concerts by Centro
de Música Experimental**

Abstract

This work is part of the study of the reception of the musical avant-garde in Latin America. It is limited to the production part of the Experimental Music Center (CME, National University of Córdoba, 1965/1971) dedicated to the "Musical Theater". The study of concerts called “Sucesos” can give some details about the way of production and research of the CME. These pieces could be thought of as critical to the institution-art, although the CME was instituted within the National University of Córdoba. The proposal is to study the singular form of productive appropriation –that is to say, on the part of the composers– that took place in the Cordoba of the sixties.

Keywords: avant-garde, experimentalism, córdoba, cultural history, 60.

Durante la década de 1960 en la entonces Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba existieron dos grupos de compositores que desarrollaron sus actividades en torno a la música contemporánea de concierto: por un lado, el Centro de Música Experimental (CME, 1965-1971), integrado por Virgilio Tosco, Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi, Graciela Castillo, Pedro Echarte y Horacio Vaggione; y por otro, el Grupo de Estudios liderado por el profesor César Mario Franchisena¹. Este trabajo centra su atención en la producción del CME en torno al Teatro Musical desde la perspectiva de la estética de la recepción². Con ello, nos proponemos revisar y ampliar las investigaciones precedentes³.

	
Ornella Balestreri de Devoto, Asesora del Departamento de Música (UNC), tuvo un papel central en la institucionalización del Centro de Música Experimental (CME)⁴.	CME. Graciela Castillo, Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi, Pedro Echarte, Virgilio Tosco y Horacio Vaggione. En primer plano, la partitura en forma de escultura de la obra musical <i>Expansión</i> de Carlos Ferpozzi⁵.

¹ He comenzado a trabajar en este tema en el año 2013 con ayuda de una beca del Consejo Interuniversitario Nacional y la dirección del Lic. Federico Sammartino y la Mgter. Cristina Rocca e integrando el equipo de investigación La Música en Córdoba en el siglo XX dirigido por el Dr. Héctor Edmundo Rubio. En ese entonces presenté una periodización provisoria de las producciones del CME que fuera publicada en 2015 por la revista *AVANCES*. Retomo el proyecto en 2017 con motivo de la postulación a la beca doctoral del CONICET, bajo la dirección del Dr. Pablo Fessel y del Dr. Esteban Juárez. Lo que se presenta aquí corresponde al avance parcial de los primeros meses de trabajo con esta beca.

² Véase Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, España, 1997; Moog-Grünewald, María. "Investigación de las influencias y de la recepción", Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, pp. 215-271 y Zenck, Martin. "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale", Borio, Gianmario y Michela Garda (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. EDT, Torino, 1989, pp. 96-116.

³ Kitroser, Myriam y Marisa Restiffo. "¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, 1965-1970", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 23, 2009, pp. 145-173; Domínguez Pesce, Agustín. "De lo epigonal a lo local: Vanguardia musical cordobesa en el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes (1964-1971)." *AVANCES*, 24, 2015, pp. 151-166 y Sammartino, Federico. "Apunten los osciladores a Europa. Ideología, Europa y experimentación en la música cordobesa de los '60", inédito, 2015, snp.

⁴ Archivo IKA/Archivo Documental Museo Caraffa. Obtuve esta digitalización por gentileza de la Mgter. María Cristina Rocca y la Dra. Cecilia Irazusta.

⁵ *Ibidem*.



La recepción productiva en los “Sucesos” del CME

Según la periodización provisoria establecida en un trabajo precedente, en la producción total de los miembros del CME pueden distinguirse dos etapas claramente definidas: una, entre 1961 y 1967; y otra, entre 1968 y 1971.

El criterio [...] responde a poner en relieve la influencia y el impacto que tenía la producción de los individuos en la producción del CME. Así, en la primera etapa tendría un mayor énfasis la Música Electroacústica, por la influencia de Vaggione y Echarte; y en la segunda, el énfasis estaría volcado al Teatro Musical, por la influencia de Oscar Bazán. Esta caracterización no es definitiva y sería adecuado revisarla y enriquecerla oportunamente⁸.

La primera etapa concluye con la partida de Horacio Vaggione y Pedro Echarte⁹ a Europa. Cabe señalar que estos dos compositores eran los más activos en relación con el volumen de producción del grupo. Asimismo, que el género más empleado en las composiciones de esta etapa era el de la Música Electroacústica, y eran estos compositores los más abocados al mismo. La segunda etapa en la producción de los miembros del CME estaría marcada por el cambio de coordinación de Magda Sörenson¹⁰ a Virgilio Tosco desde abril de 1967 hasta su cierre en 1971, con la democratización

⁶ Imagen proveniente del archivo personal de Virgilio Tosco.

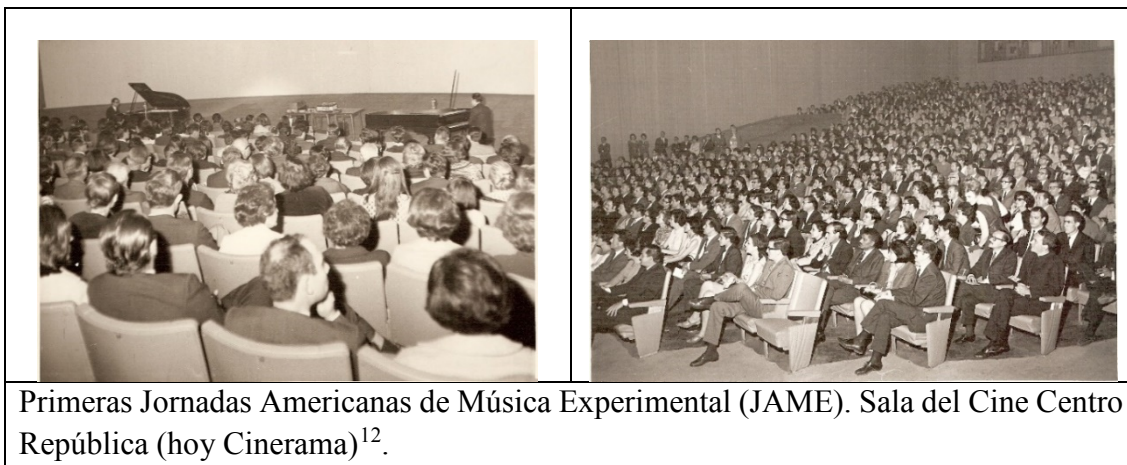
⁷ Imagen proveniente del Catálogo de la *III Bienal Americana de Arte*, Córdoba, octubre de 1966.

⁸ Domínguez Pesce. “De lo epigonal a lo local”, p. 163.

⁹ “A fines de 1967 se trasladó a París, donde realizó un *stage* en el “Groupe de Recherches Musicales” que dirigía Pierre Schaeffer.” Recuperado de http://www.grijalvo.com/Echarte/b_Echarte_1ab_Curriculum_Vitae.htm].

¹⁰ Esposa de Christian Sörenson, Gerente de Relaciones Públicas de Industrias Kaiser Argentina. Nombrada por el director de la Escuela de Artes (Arq. Raúl Bulgheroni) para la organización de las I Jornadas Americanas de Música Experimental (1966) en el marco de la III Bienal Americana de Arte.

completa del uso del laboratorio a todos los integrantes de la comunidad del Departamento de Música (UNC)¹¹.



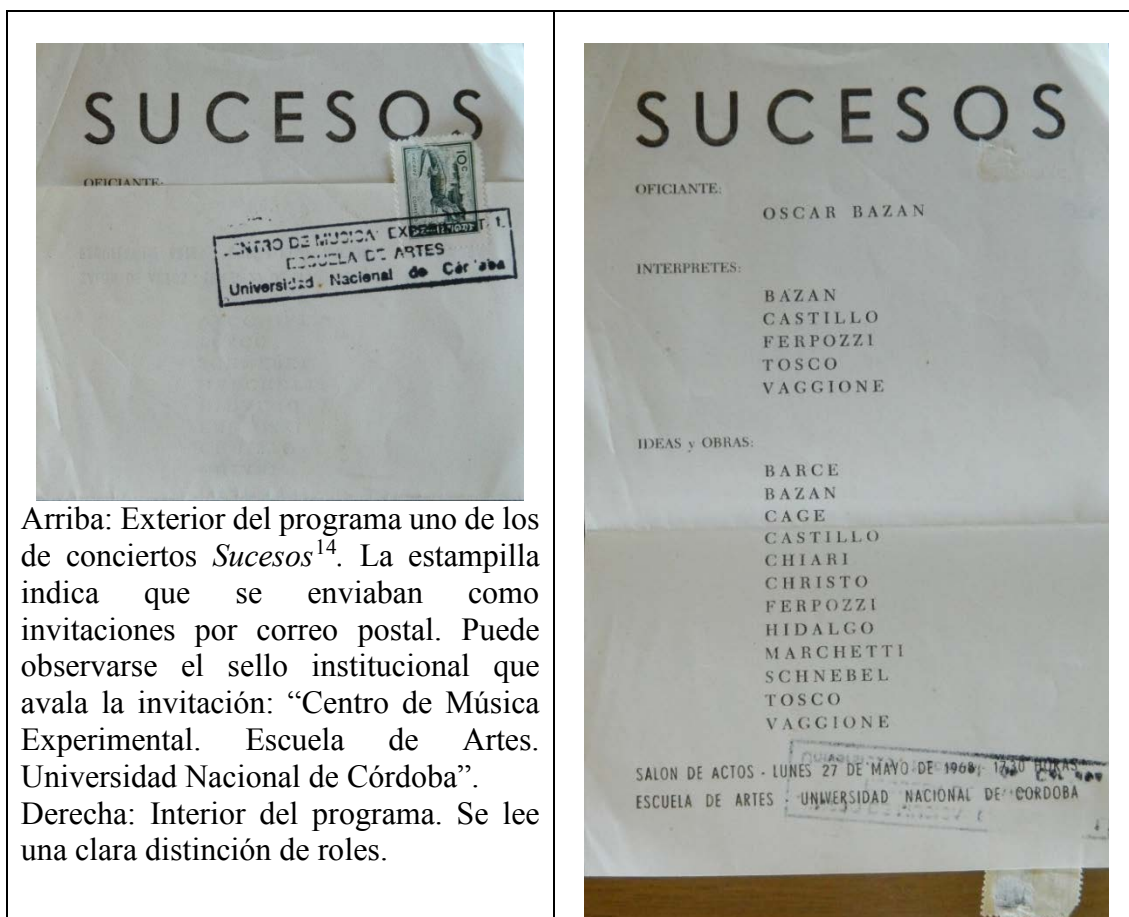
Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (JAME). Sala del Cine Centro República (hoy Cinerama)¹².

Luego de la participación en las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (JAME, 1966), de las cuales se editaron dos LP y un extenso capítulo en el catálogo de la III Bienal Americana de Arte, el CME protagonizó en 1967 un año de “despegue a la fama”¹³. En 1968 encontramos programas de conciertos intitulados *Sucesos*, que tienen como veremos, la clara marca del *happening* con el que el grupo estaba familiarizado probablemente desde las Bienales IKA (Industrias Kaiser Argentina). De estos conciertos han quedado muy pocos registros, y se estima que eran eventos donde el grupo exponía obras electroacústicas propias, de otros centros similares y, además, indagaba en la vertiente de Teatro Musical.

¹¹ Domínguez Pesce. “De lo epigonal a lo local”, p. 159.

¹² Archivo IKA/Archivo Documental Museo Caraffa. Obtuve esta digitalización por gentileza de la Mgter. María Cristina Rocca.

¹³ Kitroser y Restiffo. “¿Ni ruptura ni vanguardia?”, p. 159.



Arriba: Exterior del programa uno de los de conciertos *Sucesos*¹⁴. La estampilla indica que se enviaban como invitaciones por correo postal. Puede observarse el sello institucional que avala la invitación: “Centro de Música Experimental. Escuela de Artes. Universidad Nacional de Córdoba”. Derecha: Interior del programa. Se lee una clara distinción de roles.

Graciela Castillo define estos conciertos como:

[...] espectáculos de creación colectiva estructurados a partir de una idea central [...]. Nos reuníamos y proponíamos posibles temas centrales para el espectáculo. [...] se consideraban y discutían atendiendo a sus posibilidades simbólicas, de elaboración o de desarrollo. [...] comenzábamos a sugerir acciones, sonidos, escenografías, conceptos o símbolos asociados o derivados de la idea central y, por supuesto, al [sic] desarrollo de la acción. Así se armaba el espectáculo que, como lo sugiere su nombre “Sucesos”, tenía una existencia efímera, [...] era algo que ocurría, acontecía, para luego desaparecer¹⁵.

Al decir de Richard Schechner¹⁶ podemos pensar estas manifestaciones como *performance*, en especial porque la clara distinción de roles del programa-invitación deja en evidencia la idea del concierto como ritual. Podemos notar los subtítulos que indican la distinción de roles: (a) «Oficiante» remite la idea de quien lleva adelante el ritual; (b) «Intérpretes» indica los participantes de la *performance*, los *performers* y (c) “Ideas y Obras” indica que el espectáculo se monta tanto con obras preconcebidas de compositores

¹⁴ *Sucesos*, Programa del Concierto, Córdoba, 27 de mayo de 1968. Escuela de Artes, UNC. Archivo personal de Graciela Castillo.

¹⁵ Justel, Elsa. “Dos miradas, dos recorridos, por los senderos de la música electroacústica”, *Arte, Ciencia y Tecnología*, 7, 2014, p. 15. Recuperado de [<http://www.fundestellos.org/3.LaRevista.html>].

¹⁶ Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, UBA, Libros del Rojas, 2000.

que se encuentran presentes como intérpretes de la *performance*, como con ideas de otros compositores e intelectuales ausentes físicamente en la *performance*.

En el programa de actos del 20º aniversario de la Escuela de Artes puede verse que en el concierto del CME se establece una organización de la música experimental según los medios expresivos empleados o el plano de estetización que se corresponde con nuestra periodización previa. Este concierto tiene además dos programas particulares para cada una de las partes citadas. *Teatro de Participación-Sucesos en Flor*¹⁷ presenta un parecido con el programa general citado a continuación.

PROGRAMA DE ACTOS

PRIMER DIA:
JUEVES 7 DE NOVIEMBRE

1. **CENTRO DE MUSICA EXPERIMENTAL**
 - a) Música Electrónica.
Conferencia - concierto ilustrada con obras realizadas en el laboratorio de Música Experimental.
 - b) Teatro Musical.
Obras pertenecientes a jóvenes compositores del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes.
Salón de Actos (Escuela de Artes) — 17.30 horas.
2. **EXPOSICION "EL ARTISTA, EL JUGUETE, EL NIÑO"**
Juguetes infantiles realizados por artistas plásticos y juzgados por niños.
Museo Escuela de Artes. — 19 horas.
3. **CONCIERTO DE PIANO**
A cargo de la Asistente del Dpto. de Música Sra. Prof. Ornella Balestreri de Devoto.
Sala de Actos (Escuela de Artes) — 21 horas.

CONCIERTO DE MUSICA EXPERIMENTAL

RELATOR: PROF. VIRGLIO F. H. TOSCO

PROGRAMA

I) Suite para acordeón electrónico. (Cuarta parte) II) Ensayo electroacústico III) Estudio Figurativo IV) Shozzy I primera audición) V) Tido Back VII) Atmósferas II VIII) El Canto VIII) Funktion Grun	Ralph Lundsten Carlos Ferpozzi Graciela Castillo Hugh Davies Oscar Bazán Virgilio F. H. Tosco Horacio Vaggione Goeffried Koenig

La Escuela de Artes agradece a los señores HUGH DAVIES Director del Laboratorio de Música Electrónica de Goldsmiths' College de Londres, al Sr. RALPH LUNDSTEN del Estudio Andrómeda de Suecia y al señor Goeffried Koenig del Studio Voor Elektronische Muziek de Utrecht (Holanda) por envío especial de sus obras.

22

TEATRO MUSICAL

SUCESOS EN FLOR

TEATRO DE PARTICIPACION

IDEAS DE:

AHARONIAN
BAZAN
BRECHT
C A G E
CASTILLO
ECHARTE
FERPOZZI
TOSCO
VAGGIONE

Participar es vivir una experiencia. Vivir y experimentar nos hace actores de una forma de expresión que no se limita al sonido. Y la vibración física es sólo un vehículo. En una macroestructura se aceptan todas las analogías existenciales. El espectro de un ruido blanco se parece al de una muchedumbre gritando y a su vez tienen algo de común con el disco de Newton. La oscuridad está cerca del silencio porque el negro es ausencia de frecuencia — color y el silencio es ausencia de frecuencia — sonido. En el teatro musical el leit-motiv es la vida misma y es entonces que lo efímero tiene ahora su poesía.
La poesía de momentos irrepetibles.

23

¹⁷ 20º aniversario de la Escuela de Artes, Teatro Musical: *Sucesos en Flor*. Teatro de Participación. Ideas de: Aharonian, Bazán, Brecht, Cage, Castillo, Echarte, Ferpozzi, Tosco, Vaggione. UNC, 07 de noviembre de 1968.

Si observamos ambos programas podemos ver que los apellidos que figuran en “ideas y obras” o en “ideas de” hacen referencia tanto a autores de obras autónomas que formaban parte de la presentación como a ideas que eran evocadas o apropiadas para la construcción de la performance. Es una declaración de fuentes poéticas manifiesta en el objeto empírico que configuran una constelación parcial de la recepción de autores de vanguardia. Lo experimental reside en la manera de construir el espectáculo. La tabla a continuación sintetiza lo que pudimos reunir hasta ahora y abre líneas para análisis ulteriores¹⁸:

Cage, John (1912–1992)	Compositor estadounidense. Envía obras a las Primeras JAME. Publica obras del CME en <i>Notations</i> (1969). Invitado de honor a las Segundas JAME
Hidalgo, Juan ¹⁹ (1927–2018)	Compositor español. Poeta, artista visual y de acción. Fundador del Grupo ZAJ (1964) patrocinado por John Cage. Referenciado en la publicación
Marchetti, Walter (1931–2015)	Compositor español. Artista conceptual Fundador del Grupo ZAJ.
Barce, Ramón (1928–2008)	Compositor español pionero de la música experimental. Integrante del Grupo ZAJ.
Chiari, Giuseppe ²⁰ (1926–2007)	Compositor italiano. Artista conceptual y músico experimental (neo-Dada, Fluxus)
Christo Vladimirov Javacheff ²¹ (1935–)	Artista visual –arte conceptual, land art–.
Schnebel, Dieter (1930–2018)	Compositor y musicólogo alemán. Desde 1976 hasta su retiro en 1995, fue profesor de música experimental en la Hochschule der Künste en la ciudad de Berlín.
Bercht, Bertolt (1898–1956)	Dramaturgo y poeta alemán. Creador del teatro épico.
Aharonian, Coriún (1940–2015)	Compositor uruguayo. Becario del CLAEM entre 1968 y 1970 ²² . Su nombre en el programa permitiría destacar las conexiones con el Centro porteño que contunuría activo hacia el final de la década.

El mapa permite ver al CME como agente de recepción del Grupo ZAJ (España, 1964) que era a la vez agente de recepción de las discusiones de los cursos de verano de

¹⁸ Omito los miembros fundadores del CME.

¹⁹ Mencionado en Vaggione, Horacio. *Música española actual (serial, aleatoria, teatro musical)*, CME-UNC, 1967.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Justel. “Dos miradas”, p. 16.

²² Véase Castiñeira de Dios, José Luis. (dir.) *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2011.

Darmstadt (Alemania) y los aportes trascendentales que habría hecho el norteamericano John Cage en ese marco. Horacio Vaggione habría sido el informante clave ya que la publicación a su cargo fue producto de su estancia de estudio en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, España (1964)²³. Es interesante observar que el compositor cordobés más joven de su generación habría sido uno de los responsables en transmitir las últimas discusiones sobre la música contemporánea que se daban en Europa y Estados Unidos de América.

La transgresión del campo de estetización

Existen tres rollos de film que no fueron considerados en mi trabajo anterior sobre la producción del CME²⁴. Estas producciones dan cuenta que la experimentación en tanto búsqueda llevó a los miembros del CME a la exploración de otros medios expresivos. Ponemos a consideración *Música de Participación* (4 minutos, sin sonido, 1970) que consta de los siguientes créditos:

Ideas Participación: Virgilio Tosco, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Olga y Oscar Bazán y Raquel Daniele.
El público: Luis.
Asistentes de Filmación: Mono. Sebastián. Carlos.
Guión: Virgilio. Pierre.
Realización: Pierre²⁵.

Existen dos producciones de Teatro Musical que probablemente constituyan la genealogía de este material fílmico: *Teatro de Participación...* (1968) y *Sucesos en Flor*²⁶ (1969). No obstante, la puesta de cámara, la presencia de un guión, un realizador audiovisual y un montaje singular hacen que consideremos a ésta como una producción del CME diferente a las citadas. Constituye la puesta en acto de la misma idea de experimentación, como procedimiento y actitud frente a la obra, pero abordada desde un

²³ *La Voz del Interior*, Córdoba, 19 de agosto de 1964.

²⁴ Se encuentran en el Centro de Documentación Audiovisual de la UNC que alberga el Archivo Fílmico de Canal 10 (1962-1980), canal universitario de televisión fundado en 1962.

²⁵ Se trata de Pierre Vigier, estudiante avanzado del Departamento de Cine y TV, Escuela de Artes, FFyH, UNC. [Comunicación personal del autor con Leonardo Waisman, Córdoba, 2018]. Por otra parte, aunque figura en los créditos, Graciela Castillo no está presente en el film. Según una comunicación personal que tuve con la compositora ella figura en calidad de integrante activa del CME.

²⁶ 22 al 25/09/1969. VIII Festival de Música Contemporánea. CLAEM-ITDI. Acción lúdica presentada por el CME. Ideas y obras de Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco. Intérpretes: Olga y Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco. Registro sonoro bajo custodia del INMCV, Buenos Aires, Argentina. Según la entrevista que realicé a Graciela Castillo en 2014, Alberto Ginastera habría participado de los ensayos y el concierto a primera audición de esta acción grupal. Tocaba un idiófono con sonido metálico muy resonante.

plano de estetización diferente. La nota de programa de *Teatro de Participación...* puede ilustrar claramente esto:

Participar es vivir una experiencia. Vivir y experimentar nos hace actores de una forma de expresión que no se limita el sonido. Y la vibración física es sólo un vehículo. En una macroestructura se aceptan todas las analogías existenciales. El espectro de un ruido blanco se parece al de una muchedumbre gritando y a su vez tienen algo en común con el disco de Newton. La oscuridad de esta cerca del silencio porque el negro es ausencia de frecuencia –color y el silencio es ausencia de frecuencia– sonido.
El teatro musical el leiv-motiv [sic] es la vida misma y es entonces que lo efímero tiene ahora su poesía.
La poesía de momento irrepetibles.

El problema con el estudio inmanente de estas piezas es que, debido a su carácter efímero y la ausencia de una cultura del registro como la que conocemos en la actualidad, nos han llegado solo fragmentos; “ruinas”, al decir de Benjamin, que es necesario reconstruir analíticamente. En el registro sonoro de *Sucesos en flor* (31 minutos), se aprecian un conjunto de piezas musicales electroacústicas junto con acciones escénicas y vocales que son presentadas sin solución de continuidad, como escenas musicales, constituyendo un único acontecimiento musical-teatral. Esto se infiere por las voces de los oficiantes, el ruido de los pasos, objetos o instrumentos que se acomodan en el escenario y las reacciones de un público que asiste expectante a una sucesión de escenas musicales. Parte de la singularidad de estas manifestaciones es que se trataban de acontecimientos colectivos no solo en términos estéticos sino también en términos poéticos, ya que la composición de cada evento estaba a cargo de un colectivo de compositores. Veamos las partes de esta obra:

Conferencia. Melodía para una flor. Complejo floral. Flor en expansión.
Gastroflorilogía. Coral para homúnculos floridos. Cambiar las flores de su lugar. Átomos en flor. Incomunicación de las flores. Florifonía. Ludus floralis.
Inflorescencia mental²⁷.

Aunque haya partes que pueden asociarse o filiarse claramente a obras firmadas previamente por miembros del CME, hay un gesto evidente de presentarlas unidas por una idea-tema de “la flor” o de lo “en flor”. Esta idea, vinculada a la primavera y por extensión a la juventud, recorre todas las partes de la composición generando un acontecimiento poético colectivo²⁸.

²⁷ Castiñeira de Dios. *La música en el Di Tella*, p. 137.

²⁸ Las correspondencias de obras individuales con las partes de *Sucesos en flor* pueden consultarse en Domínguez Pesce. “De lo epigonal a lo local”, p. 161.

La nota de programa de *Sucesos en flor* denota un cuestionamiento claro a la obra de arte cerrada:

Acción lúdica. ¿La obra?, ¿La idea? Esta propuesta, interpolada, transformada, evaporada... o no...
Durante una acción lúdica puede suceder cualquier cosa o sucederle cualquier cosa a una obra. Explicitar lo que les “Sucesos” es destruirlo. Podemos penetrar en él si participamos.
¿Es posible explicar algo que... (... de que estamos hablando?)
Quizás lo más interesante sea ese evento que jamás se repetirá...
O NO²⁹.

Otros aspectos que se dejan ver en este programa son el carácter efímero e irrepetible del acontecimiento que tiene lugar. Deja en evidencia el carácter de presentación, que oponemos al de representación. La idea de que la explicación es imposible y su intento atenta contra la ontología del «suceso» es notable y dialoga con la idea del Taoísmo “El Tao que puede ser expresado/no es el Tao eterno./El Nombre que puede ser pronunciado,/No es el Nombre Eterno”³⁰.

Vemos que hay una tónica lúdica y de humor que recorre las dos obras. La invitación explícita para que el público participe del suceso recorre ambas notas y apunta en dirección a que la obra no está cerrada, que se presenta abierta a que el público la complete, intervenga, como condición necesaria para que aparezca el sentido de la propuesta puesta en escena. Además, la idea de que “durante una acción lúdica puede suceder cualquier cosa o sucederle cualquier cosa a una obra” pone a la idea de proceso como centro de su expresión artística. Estos aspectos permiten inscribir al fenómeno como expresión de la vanguardia musical, en el sentido que ejerce una crítica a la obra de arte cerrada, producto de un autor individual, una de las categorías principales del arte burgués.

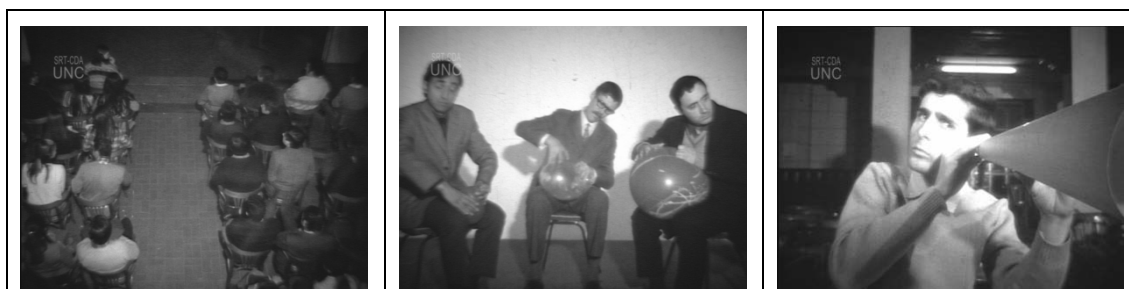
En el film *Música de Participación* (1970), la imagen muestra al público ingresando a un auditorio³¹ y distribuyéndose en los asientos dispuestos a manera de un concierto tradicional. En el escenario un piano de cola, dos timbaletas, baquetas, una silla y un atril de director. Un relator en primer plano (Virgilio Tosco) presenta el concierto. Sus labios parecen decir “música experimental” y “el concierto será experimental”. Al sucederse una acción inesperada de los músicos en el escenario, el público sale rápidamente de la sala, quedando solo una persona sentada en el auditorio. Luis permanece, al decir de Jean-Luc Nancy, “a la escucha”. El intento de escuchar de Luis se

²⁹ Programa de *Sucesos en flor* (ver nota 21). Archivo personal de Graciela Castillo.

³⁰ Lao Tse. *Tao Te King*, Edicomunicación S.A., España, 1994.

³¹ La locación es el Salón de Actos de la actual Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

acentúa poniendo la mano en la oreja a manera de amplificador y también con un cono de papel para lograr el mismo efecto. Tres músicos, Oscar Bazán, Virgilio Tosco y Carlos Ferpozzi, «tocan» globos con gestos expresivos diversos, pero Luis decide retirarse definitivamente del concierto. Los músicos sueltan los globos, retienen a Luis por la fuerza, primero intentando explicarle razones y, finalmente, atándolo a la silla. En ese momento, la gestualidad de Luis es la de resistencia a permanecer en ese concierto experimental. A continuación, en primer plano, Tosco da un *levare* para marcar el inicio de un momento singular, enfatizado por el efecto de cámara lenta: la integración del público al escenario. Luis, ahora sentado entre los músicos y los instrumentos, es testigo de diferentes acciones de teatro musical que suceden a su alrededor: los cinco músicos, dado que se suman dos mujeres –Olga Bazán y Raquel Daniele–, se mueven libremente por el espacio escénico, cambian de lugar sillas e instrumentos, tiran los globos por el aire y tocan el piano con gestos grandes amplificados por la cámara lenta. A diferencia del momento anterior, a Luis se lo ve más tranquilo, no ofrece resistencia y puede recibir la experiencia que los músicos le proponen. En un claro gesto disruptivo para un concierto tradicional, todos los músicos juntos se dirigen a tocar en el interior del piano con sus manos, los globos, las baquetas y pelotitas de ping-pong. Luis es ahora parte constitutiva de ese acontecimiento sonoro-musical-escénico. En una toma que cruza el eje de cámara 180°, Raquel Daniele se dirige hacia la cámara para tomarla entre sus manos. Entonces, Luis ofrece nuevamente resistencia a las sogas, pero esta vez no para irse sino para sumarse en la búsqueda del público ausente. La cámara subjetiva que sigue a continuación es una metáfora de ese ir en la búsqueda. La toma, tratada ahora en cámara rápida, muestra como el sujeto sube las escaleras y mira el auditorio desde arriba: ahora los músicos han trascendido el espacio del escenario y toman a toda velocidad el espacio completo de la sala de concierto a la que modifican rompiendo su disposición tradicional. La experiencia trasciende doblemente los límites integrando el público al escenario del concierto, primero, y los músicos al espacio del público, después.





Algunos arribos

La recepción de las vanguardias musicales es un fenómeno complejo que incluye tanto la recepción del público de las obras como la recepción poética por parte de los compositores. Este trabajo es un aporte en este último aspecto.

Las piezas de Teatro Musical analizadas, que comparten la firma del grupo experimental a manera de creación colectiva, desafían la noción de autor único, una de las categorías centrales de la institución-arte. Dichas piezas que tienen el sello de los conciertos denominados *Sucesos* poseen una tónica lúdica, de humor e ironía que las recorre. Todas tienen, además la figura del presentador de concierto tradicional pero devenido oficiante de un ritual, de una performance. Podría leerse en todo esto un gesto vanguardista de poner en cuestión la institución musical del concierto y una búsqueda por revitalizar su estatuto a partir de la experimentación, con el objetivo de provocar una fusión con la *praxis*, con el mundo de vida.

La migración del plano de estetización (desde la música hacia el teatro o el film) aparecen en las producciones del CME a partir de la idea de lo experimental. Lo experimental como “actitud” y como “respuesta a una crisis”³² sería una clave de lectura que permitiría pensar esta migración, en principio, como un gesto político en el sentido que permite la expresión de ideas sobre la música y el arte. Leemos, en la materialidad misma de sus creaciones, la manifestación de ideas que resultan transgresoras en su relación con el horizonte de expectativas de la época.

³² Véase Sörenson, Magda. “Para contribuir a la confusión general”, *III Bienal Americana de Arte*, Córdoba, 1966. [Artículo lleva el mismo nombre que el ensayo del artista surrealista Aldo Pellegrini (1965)] y Vaggione, Horacio y Pedro Echarte. “Música experimental”, *GACETIKA*, 80, 1966. Se omite el análisis de las cercanías entre ambos artículos y su contenido por los límites de extensión de la presente publicación.

Agustín Domínguez: estudió el Profesorado y la Licenciatura en Composición Musical en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí enseña como profesor asistente de diferentes asignaturas desde 2014. Cursa el Doctorado en Artes. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Investiga sobre las diferentes manifestaciones poéticas, estéticas e institucionales de vanguardia musical en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX, con dirección de los doctores Pablo Fessel y el Esteban Juárez. Como instrumentista estudió piano, guitarra y canto. Toca y canta en CCI KIU. Como compositor, ha estrenado obras tanto para formaciones de cámara y orquestales como para sonorización de obras audiovisuales y de teatro. Sus obras han ganado premios a nivel local, incluyendo el 1° premio del concurso La Máquina del Tiempo (coautor, obra mixta, CCEC-2013), 1° Premio del Concurso Mozart (Banda Sinfónica Municipal) y el estreno de dos obras para orquesta por la Orquesta Sinfónica de la UNC.

Los espejos de la memoria. La música de Ligeti y la obra de Borges: influencias y paralelos

Federico Favali
Università di Bologna

Resumen

La música de György Ligeti (1923-2006) siempre ha sido objeto de estudio y análisis por parte de los musicólogos y compositores. Se han analizado diferentes características extra-musicales presentes en sus obras, por ejemplo, el uso de ritmos de tribus de África Central y las influencias de diferentes compositores en su trabajo. El aspecto, sin embargo, que merece atención, y que hasta hoy no se ha utilizado en profundidad, es lo que las lecturas Ligeti, y en general el entorno cultural que lo rodeaba, han influido en su forma de componer. Por su propia admisión, el poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) fue uno de sus autores favoritos. Lo que luego se analizará en esta contribución son las conexiones entre el trabajo del poeta argentino y el compositor húngaro: las técnicas narrativas utilizadas por Borges y las técnicas de composición utilizadas por Ligeti. Para investigar estas influencias, antes que nada los trabajos de ambos artistas se enmarcarán desde un punto de vista histórico. Además se investigarán las técnicas para abrir un trabajo, técnicas de desarrollo y técnicas de cierre.

Conceptos clave: Ligeti, Borges, influencias, composición contemporánea, cuento.

Mirrors of Memory. The Music of Ligeti and the work of Borges Works: Influences and Parallels

Abstract

The music of György Ligeti (1923-2006) has always been studied and analyzed by musicologists and composers. They have highlighted different extra-musical characteristics in his works. For example, the use of Central African tribes rhythms and the influences of different composers. However, there is one aspect that deserves attention and which has not been investigated in depth until now. This is what Ligeti read and in general how the cultural environment around him has influenced his way to compose. By his own admission, the Argentine poet Jorge Luis Borges (1899-1986) was one of his favorite authors. In this paper the connections between the work of the Argentine poet and the Hungarian composer will be compared. In particular, the narrative techniques used by Borges and the composition techniques used by Ligeti. To investigate these

influences, first of all the works of both artists will be considered from a historical point of view. In addition, techniques for opening a work, development techniques and closing techniques will be investigated.

Keywords: Ligeti, Borges, influences, contemporary music, tale.

El corpus de los estudios sobre la obra del compositor György Ligeti (1923-2006) ha alcanzado dimensiones realmente notables¹. Muchos de ellos están dedicados a las influencias que los factores extra-musicales han tenido en su música. En varias ocasiones, el propio Ligeti habló sobre el entorno cultural al que asistió (ya sea físicamente o mediante lecturas) y afirmó claramente que estaba influenciado por él². En los últimos años, la musicología ha centrado mucho la atención en la relación entre la música y la ciencia: en particular sobre la relación con la física (especialmente en la tercera ley de la dinámica) y la geometría fractal. La comparación de sus composiciones con las obras del artista gráfico holandés Maurits Cornelis Escher es otro aspecto muy detallado. Sin embargo, según declara Ligeti, las humanidades y la literatura, en particular, no tenían menos peso en la génesis de su música.

Siempre he tenido un interés en rompecabezas, paradojas de la percepción y las ideas, en algunos aspectos de la construcción de la forma, el crecimiento y la transformación y de la distinción entre los diferentes niveles de abstracción en el pensamiento y el lenguaje. También tengo una debilidad por las obras de Lewis Carroll, Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sandor Weöres, Jorge Luis Borges y Douglas R. Hofstadter y mi forma de pensar está fuertemente influenciada por las visiones de Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod y Ernst Gombrich³.

Así que por sus palabras claramente brilla la admiración, entre otros, por el escritor argentino Jorge Luis Borges. Por lo tanto, podemos deducir que el compositor conocía bien su obra.

Este hecho adquiere un valor no despreciable si pensamos que muchos estudios de psicología han demostrado cómo el ambiente cultural en el que se forma un individuo, pero también en el que vive, condiciona su forma de pensar y, ciertamente, su creatividad⁴. Esto puede pasar en el nivel consciente o inconsciente: lo cierto es que ocurre. Entonces podemos deducir que Ligeti fue influenciado por el arte de Borges así como por el de otros escritores cuyos libros conocía. No es posible decir si ciertas elecciones de Ligeti han hecho que quiera transfigurar en música lo que Borges ha hecho

¹ La bibliografía de este ensayo solo señala algunos de ellos, por supuesto. Es un compositor que ha interesado a los musicólogos de todo el mundo. Esta es la razón por la cual hay contribuciones en varios idiomas.

² Ligeti, György. "On my Etudes for piano", *Sonus*, 9, 1, 1988, pp. 3-7.

³ Ídem.

⁴ Hay muchos psicólogos que han investigado este aspecto. Véase Sloboda, John. *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna, 2002.

en la literatura. Pero es posible decir que en el nivel inconsciente se creó una “colaboración secreta”, como dijo el pintor estadounidense William Baziotes⁵.

El objetivo del presente ensayo es demostrar cómo esta influencia se expresó a nivel técnico en los trabajos de Ligeti. Es decir, mostrar los paralelos y afinidades de ciertas técnicas narrativas utilizadas por Borges con ciertas técnicas de composición utilizadas por Ligeti. Es como un espejo en el que ciertas técnicas de escritura se han transformado, reflejado, en técnicas de composición. De modo que se crea una sinestesia entre uno y otro. Esa es la asociación expresiva entre dos conceptos que son relevantes para dos artes diferentes: la música y la literatura.

Siendo el corpus de las obras de Borges y Ligeti extremadamente vasto, estos paralelos son muchos. En este ensayo no se tomará en consideración la poesía de Borges sino solo la prosa. Ciertamente, también estas obras merecerían ser estudiadas desde el punto de vista histórico: estudiar cómo evolucionaron las técnicas borgianas y las de Ligeti y si la evolución ha ido de la mano. En este ensayo, por razones de espacio, solo unos pocos se eligen como ejemplos. Nos enfocamos en las formas de comenzar, desarrollar y cerrar una pieza (literaria y musical). Un estudio posterior más amplio podrá partir del presente ensayo y satisfacer las necesidades de una investigación exhaustiva.

Las técnicas de apertura utilizadas por Borges son muchas. Una de las más comunes es poner énfasis en hechos o lugares reales y luego llevar al lector a lo irreal. Por ejemplo, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), el autor proporciona detalles de lugares reales: una casa en la calle Gaona en Ramos Mejía. También conocemos las fechas y los nombres de las personas que realmente existieron (por ejemplo: Bioy Casares, Mastronardi y Martínez Estrada). Entonces, de repente, nos encontramos hablando de la fantástica ciudad de Tlön y, por lo tanto, muy lejos de Ramos Mejía. Pasamos de la seguridad de lo real a la novedad desconcertante de lo fantástico.

Ligeti usa una técnica similar que nos hace percibir claramente un intervalo al comienzo de la pieza y luego llevarnos a un mundo diferente. Desde el unísono hasta el *cluster*: esto es, por lo tanto, un cambio neto de color. El comienzo del primer movimiento del *Concierto para violonchelo* (1966) explica claramente esta técnica. Al principio, el violonchelo solo tiene una nota muy larga, un la. Luego escuchamos una quinta (la-mi) formada por el violonchelo y otros instrumentos, a la que luego se agrega el fa (previamente introducido por un trino). De la marca de ensayo F (figura 1) uno tiene la

⁵ Baziotes, William. *Disegni e dipinti 1934-1962*, Catálogo de la exposición, Venecia, Collezione Peggy Guggenheim, Skira, Milano, 2005.

percepción de que otra dimensión se ha abierto ante de nosotros. De hecho, es un nuevo color que se ha formado gracias al *cluster* y también al tipo de emisión de sonido (armónicos de los arcos).

7

*) Warmer Ton, breit gestrichen (Bogenwechsel unmerklich).
 *) Kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel.

Figura 1

El inicio de *Clocks and Clouds* (1972) es otro ejemplo interesante a considerar (figura 2).

The image displays a musical score for a woodwind ensemble, specifically for Flauto (Flute) and Clarinetto (Clarinet). The score is written in 4/4 time, with a tempo marking of 'Tempo giusto, J = 108' and a performance instruction: 'always very even and precise' (always sehr gleichmäßig und präzise). The Flauto part consists of five staves, and the Clarinetto part consists of two staves. The music features a complex, overlapping rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'mp sempre' (mezzo-piano sempre). A section marked 'A' is indicated by a box above the staff. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign at the beginning of the second system.

Figura 2

En este caso se puede escuchar claramente la alternancia entre las notas mi y re del inicio debido al unísono homorrítmico y con la misma masa sonora a cargo de tres flautas. Las notas no cambian incluso en los compases siguientes, pero los diversos ingresos en sucesión y los diferentes ritmos que suenan son muy diferentes. Los intervallos ya no son claramente perceptibles porque los diversos elementos se han superpuesto y mezclado. Este cambio en la dimensión se percibe claramente, lo que se refiere a la dicotomía real (unísono-claridad)/irreal (*cluster*). La técnica de comenzar con una nota y luego abrir el ventilador armónico era típica de sus composiciones de los años '60. Básicamente se trataba de entrar en lo irreal a partir del presente, a partir de datos confidenciales, de cosas bien conocidas. Borges también traduce este concepto en la macroforma.

En la *Historia Universal de la Infamia* (1935, revisada en 1954), escribe historias basadas en historias que, al menos en otros idiomas, ya habían sido contadas⁶. El autor argentino distorsiona hechos que realmente sucedieron, citados como fuentes inspiradoras al comienzo del libro. En el prefacio de la edición de 1954, el autor advierte claramente

⁶ La operación podría leerse como una evolución de los *Cuentos contados dos veces* de N. Hawthorne, cf. Hawthorne, Nathaniel. *Cuentos contados dos veces*, El Acantilado, Barcelona, 2007. En ese caso, el autor reunió historias previamente publicadas en diferentes revistas. Aquí Borges vuelve a contar (cambiando) las historias ya conocidas. Por otro lado, el conocimiento y el amor de Borges por la literatura estadounidense es bien conocido.

que las historias "son el juego irresponsable de un hombre tímido que no tuvo el valor de escribir historias y que se entretenía en falsear (a veces sin justificación estética) las historias de otras personas"⁷. Por lo tanto, existe una conexión con la realidad, es decir, historias ya existentes, que se distorsionan aquí porque Borges altera deliberadamente los nombres de los personajes, las fechas y, a veces, los hechos, hasta que se separan por completo de la realidad inspiradora. Este procedimiento le permite crear algo nuevo, inventar una nueva historia a partir de algo que ya estaba allí y, además, ya se había dicho.

Especularmente, Ligeti en diferentes composiciones usa técnicas bien conocidas usadas por muchos otros compositores del pasado pero también contemporáneas a él. Una de estas es el canon. Lo que es interesante, sin embargo, es ver cómo se ha utilizado la "filosofía" del canon en su música. En este caso, de hecho, no se trata simplemente de utilizar algo que ya existe, ya que ya se utilizó. Se trata de partir de algo ya existente para crear algo más. Su función en este caso es llenar y dar coherencia a un espacio sonoro, creando también un nuevo ambiente sonoro, entre otras cosas, gracias también a la micropolifonía⁸. Un ejemplo interesante es *Lux Aeterna* (1966). La composición, así como *Lontano* (1967) tiene una estructura cromática densa. En estas obras, las líneas melódicas de Ligeti, dispuestas en un canon angosto, se convierten en eventos horizontales y verticales. Por lo tanto, las entradas individuales no son perceptibles y las entradas no se escuchan por separado porque las notas ya están presentes en el elemento anterior: un nuevo uso de una técnica de composición muy conocida y utilizada.

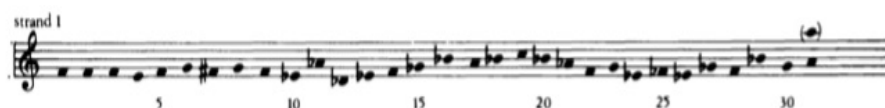


Figura 3

La figura 3 muestra el primer canon de *Lux Aeterna* (hasta el final de la primera sección, c.37). Como emerge inmediatamente para escuchar más que las voces individuales, escucha un entorno de sonido que es estático y dinámico al mismo tiempo. Un aspecto interesante es que el principio de la canción se repite varias veces en la cuota (hasta compás 3, antes del inicio de mi) para que aparezca como un centro real, es decir,

⁷ Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, Emecé Editore, Buenos Aires, 1989.

⁸ Ligeti la definió de la siguiente manera: "La polifonía compleja de cada parte se incorpora en un flujo armónico-musical en el que las armonías no cambian repentinamente, sino que se combinan entre sí" y luego "una combinación distinguible de intervalos se desvanece gradualmente, y de esta nebulosidad uno descubre que una nueva combinación de intervalos toma forma" (notas personales del autor).

acontecimientos que han tenido un efecto estabilizador que se destaca escuchando de inmediato (en este caso, una sola nota, pero también podría ser una representación). En otras palabras, es como si la atención del oyente se centrara allí y luego se "extendiera" a otras áreas más amplias. El fa solo se tocará un par de veces más tarde.

Borges también usa una técnica similar. En varias historias en realidad parte de un detalle, a continuación, se ensancha, se amplía la vista del espectador (en algunos casos es el narrador). El comienzo del cuento *El Aleph* (1949) es un ejemplo interesante en este sentido. Desde un detalle de Plaza Constitución (la armadura de hierro), hasta Calle Garay y luego hasta el universo. También dice que el narrador había notado que había cambiado "No sé qué tipo de cigarrillos; el hecho me dolió porque me di cuenta de que el universo incesante y vasto ya se estaba separando de ella y que ese cambio fue el primero de una serie infinita". Es decir, sus pensamientos van desde ahora (un momento particular, un momento preciso) hasta el infinito que no conocemos bien. Esta dicotomía se traduce, tanto en varias historias de Borges como en Ligeti, en la relación entre orden y caos.

Este aspecto ha sido ampliamente investigado por Ligeti gracias a su pasión por las matemáticas y la geometría fractal. Tal vez se lo pueda considerar como el punto de unión entre la esfera científica, humanística y artística. Diferentes composiciones también se pueden leer de acuerdo con esta dicotomía. Es decir, en varias piezas de Ligeti, el caos estaría representado por microtonía y orden al unísono. Es evidente que esta relación se refiere a esa tensión-distensión, es decir, garantiza un dinamismo dentro de la pieza. De hecho, varios episodios, a veces incluso extensos episodios de polifonía densa, terminan al unísono. La segunda sección del *Requiem* (1965) "Kyrie" claramente representa este concepto. Hay zonas de aumento rítmico y zonas de disminución, de modo que la tensión sube y baja. Al final de la pieza hay una sola nota (el si² desde c.115 al final) que se mantiene durante varios segundos: del caos al orden⁹.

⁹ Las notas que dan orden también se configuran como centros.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 37-39 of the Kyrie from a Requiem. The score is written for a large ensemble, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts feature rapid, complex melodic lines, often with multiple notes beamed together. The piano part includes strings, flutes, and piano. The score is marked with various dynamics and performance instructions, such as 'diminuendo', 'pp', 'espressivo', and 'mf'. The page number '29' is visible in the top right corner.

Figura 4

La figura 4, tomada del *Kyrie* del *Requiem* (compases 37-39), muestra un punto de tensión extrema. Los sopranos y los tenores tienen notas rápidas que describen un grupo. Verticalmente, no hay grupos irregulares sino que se superponen: por ejemplo, una semana, un sextil por encima de una quintina, etc. Este factor aumenta el dinamismo que gradualmente se desvanecerá a la nota larga final. La estasis generalmente se compone de una sola nota, posiblemente duplicada a la octava. La octava es un intervalo privilegiado para cerrar secciones como la nota única para cerrar la pieza completa.

El cierre de las historias de Borges y las piezas de Ligeti merece una consideración aparte. Borges es, entre otras cosas, universalmente reconocido como un maestro de terminaciones inesperadas. Varias historias terminan con un anticlímax - la

figura retórica que consiste en la disposición de una serie de conceptos o palabras en orden descendente de fuerza e intensidad - repentina y completamente inesperada. Un ejemplo se encuentra en *Aleph*. Después de la visión del Aleph, hay un anticlímax que conduce gradualmente, pero rápidamente, al final de la historia. Casi hasta la extinción de las emociones que dominaron en la página anterior cuando se vio el Aleph, un momento que representa el vértice de toda la narración. Todo se agota rápidamente, hasta que desaparece.

Algo similar ocurre también en Ligeti. De hecho, muchas composiciones terminan con líneas que "desaparecen". Ligeti en el marcador escribe "*morendo*". En realidad, no solo lo escribe al final de la pieza, sino también durante; a menudo este proceso se consume rápidamente; sin embargo, la intención siempre es terminar un sonido en silencio. El ejemplo 5 muestra las últimas barras de *Atmosphères* (1961), con el sonido que se apaga naturalmente, son un excelente ejemplo de esta técnica.

Figura 5

La figura 6 (*Drei Phantasien*, II) también se puede leer como otro caso similar. Aquí las voces "se apagan" gradualmente hasta el silencio absoluto. Incluso Ligeti escribe "muriendo": la boca cerrada". Esto también cambia la forma en que se emite el sonido, y no solo la dinámica, para hacer que las voces "desaparezcan".

63 64 65 66 67 68

dim. - - - morendo al niente ⊗ ⊗

1. 2. 3. 4.

S.

dim. - - - morendo al niente ⊗ ⊗

dim. - - - morendo al niente ⊗ ⊗

dim. - - - morendo al niente ⊗ ⊗

63 64 65 66 67 68

1. 2. 3. 4.

A.

her - - - morendo al niente ⊗ ⊗

Ah! - - - morendo al niente ⊗ ⊗

Ah! - - - morendo al niente ⊗ ⊗

her, - - - morendo al niente ⊗ ⊗

63 64 65 66 67 68

1. 2. 3. 4.

T.

Ah! - - - morendo al niente ⊗ ⊗

Ah! - - - morendo al niente ⊗ ⊗

Ah! - - - morendo al niente ⊗ ⊗

Ah! - - - morendo al niente ⊗ ⊗

63 64 65 66 67 68

1. 2. 3. 4.

B.

pp tenuto sempre Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

pp tenuto sempre Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

pp tenuto sempre Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

pp tenuto sempre Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

lunga Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

lunga Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

lunga Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

lunga Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah! - - - Ah!

langsame, d'iminuendo, schließlich

morendo al niente ⊗ ⊗

⊗ Ah! - stets weich, ohne Akzent einsetzen.

⊗ morendo: bocca chiusa.

Figura 6

Como ha señalado J. Nuño, en casi todas sus obras Borges contiene temas metafísicos, pero su operación vale más que los temas mismos. La misma oración se puede traducir a Ligeti: utiliza los estilos y las técnicas utilizadas en el pasado por otros compositores, y la derivación, extramusical. Lo que hace no es una simple transferencia de técnicas a la música, sino la creación de nuevas obras de arte. Por lo tanto, no se trata

de volver a hacer lo que ya se ha hecho o volver a leer. Significa partir de una tradición a la que estamos vinculados e impulsar las técnicas y los conceptos utilizados. Este *modus operandi* fue seguido por muchos artistas en diversas disciplinas. Los paralelismos entre Ligeti y Borges son solo un caso específico. Así se demuestra concretamente lo que el pintor estadounidense William Baziotes solía decir: "hay una colaboración secreta entre los artistas"¹⁰.

¹⁰ Baziotes, William. *Disegni e dipinti 1934-1962*.

Federico Favali: Compositor y musicólogo italiano, escribe música caracterizada por el uso de gestos teatrales y una marcada sensibilidad por el color del sonido. En 2014 recibió una comisión del Teatro del Giglio di Lucca para escribir la ópera "Il crollo di casa Usher". En 2015 fue invitado al "Daegu International Contemporary Music Festival" y en 2016 al festival "Crosscurrents" - Birmingham (Reino Unido). Como musicólogo trabaja principalmente en el análisis de la música contemporánea. Sus escritos han sido publicados por varios webs y revistas. Las obras más recientes incluyen un ensayo sobre el concepto de entropía en la música de T.Murail y un libro sobre el uso de la simetría en música. Se graduó en musicología en la Universidad de Bolonia. Estudió composición en el conservatorio de La Spezia, en el King's College de Londres, en la Universidad de Birmingham y en la New York University.

Canon musical y formación musical académica. El Diseño Curricular de las Escuelas de Música de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Sergio García
UNLa
Juan Alfonso Samaja
UNLa

Resumen

En 2016 se puso en práctica el nuevo Diseño Curricular para las Escuelas de Música del GCBA, que representan el primer eslabón en la formación musical de niños/as y adolescentes. Este documento propone una serie de transformaciones en la práctica musical tradicional, privilegiando una perspectiva centrada en el sujeto.

En este artículo se analiza esta nueva propuesta curricular, tomando como eje los repertorios musicales previstos, con el objeto de comparar estos datos con el estado de situación de las salas de concierto, recientemente relevadas: el 40,92% del total pertenece a los 3 grandes compositores que encarnan el espíritu del canon en la música académica (Bach, Mozart, Beethoven).

Considerábamos en la hipótesis de base que los espacios de concierto estarían articulados con las instituciones de enseñanza (por ende, que la música señalada en los documentos no alejaría del canon). Sin embargo, los repertorios previstos manifiestan una presencia atípica de música del siglo XX en relación a la media que predomina en los conciertos de CABA; si bien el tipo de composiciones no se aparta de los parámetros musicales del canon en su conjunto. Por lo tanto, el espíritu renovador del diseño curricular no afecta a la consideración del tipo de productos que se consideran ejemplares para la enseñanza.

Conceptos clave: diseño curricular, canon musical, música académica.

Musical Canon and Classical Music Training. The Curricular Design of the Schools of Music in Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Abstract

In 2016, the new curricular design in CABA was put into practice, and this proposal presented a series of transformations on the conception of the musical, in order to privilege a practical perspective centered on the subject, and not in relation to the curricular contents.

The aim is to analyze the new curricular proposal, taking as an axis of analysis the expected musical repertoires, in order to compare these data with the situation status

of the concert halls, recently surveyed: 40.92% of the total belongs to the big 3 composers who embody the spirit of the canon in academic music (Bach, Mozart, Beethoven).

According to our initial hypothesis, the areas of concert would be articulated with the teaching institutions (therefore, that the music indicated in the documents would not move away from the canon). However, the planned repertoires show an atypical presence of twentieth century music in relation to the average that predominates in the concerts of CABA; although the type of compositions does not depart from the musical parameters of the canon as a whole. Therefore, the refreshing spirit of the curricular design does not affect the consideration of the type of products that are considered exemplary for teaching.

Keywords: curricular design documents, musical canon, classical music.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Canon y formación musical académica, y de un programa de mayor alcance que venimos desarrollando sobre los procesos de producción-reproducción de la experiencia estética en el campo del arte. Tanto el programa general como este proyecto en particular están dirigidos por Fabián Beltramino en la Universidad Nacional de Lanús.

La dimensión social de la experiencia estética

En el marco del programa de investigación sobre la matriz de reproducción del capital simbólico hemos podido apreciar la función clave que desempeñan las instituciones educativas en la formación estética del ciudadano en torno al proceso de disciplinamiento de la sensibilidad: proceso de pasaje de una sensibilidad somatocentrada a una sensibilidad sociocentrada (primero descentrada de la corporeidad y recentrada en la lógica comunal, luego descentrada de la comunidad familiar y recentrada en la lógica del Estado), donde se constituye la figura del ciudadano autónomo y emancipado¹.

Hemos mencionado al respecto que el presupuesto según debe o incluso es posible que exista algo así como un valor estético *universal*, se configura en el siglo XIX en el marco de lo que hemos denominado la «búsqueda de valores universales», entre ellos una cultura universal, entendida esta última como el conjunto de saberes canonizados y reconocidos como fundamentales para el hombre moderno (hombre ilustrado).

El canon estético como paradigma en el campo musical

Nuestra indagación sobre esta cuestión se enmarca en el campo de la música. Según William Weber, dicho canon se expresa de modo eminente en la programación de conciertos que se desarrolla como institución a mediados del siglo XIX, en el sentido moderno que hoy adjudicamos a esta práctica, es decir, una selección homogénea de repertorio «serio» (en oposición a la noción de “miscelánea”)².

¹ Samaja, Juan Alfonso y otros *La dimensión jurídica de la experiencia estética. Descripción de las actividades vinculadas a experiencias estéticas realizadas en jardines de infantes y escuelas primarias en Buenos Aires*, inédito, 2012. [Informe de investigación presentado en la Universidad Nacional de Lanús. Para el acceso a este documento contactarse con los autores].

² Weber, William. “The history of musical canon”, en *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everest (eds. y comp.), Oxford University Press, New York, 2001, pp. 336-356 y Weber, William “From miscellany to homogeneity in concert programming” en *Poetics* 29, 2001, pp. 125-134.

En proyectos anteriores³ tuvimos ocasión de indagar la programación de las salas de concierto de Buenos Aires, identificando el repertorio seleccionado, para evaluar si reproducía o no el canon establecido; y, puesto que el canon de programación habitúa al oyente a un parámetro sonoro específico (el cual, en su proceso de «naturalización», llevará a una resistencia estética frente a propuestas sonoras alejadas de dicho parámetro), se trataba en aquel entonces de determinar si el canon de programación promovía un oyente conservador o un oyente receptivo a las expresiones de vanguardia y relativamente crítico hacia el corpus clásico y tradicional.

Del análisis de aquel relevamiento (programaciones del período 2010-2013) se pudo inferir que, en efecto, la programación musical jerarquizaba a un grupo de compositores que en su mayoría conforman la santa trinidad del canon sonoro en Europa Occidental (Bach, Mozart, Beethoven), lo cual confirmaba para la Ciudad de Buenos Aires, el mismo canon que Weber señala para las grandes salas de concierto en Europa.

Fruto de estas conclusiones iniciales surgió como nuevo asunto de interés el hecho en torno a las instituciones educativas; a saber, si éstas tenían alguna incidencia en la conformación del canon musical, ya que en ellas nuestra sensibilidad se educa a partir de obras ejemplares o modélicas. En la medida en que Weber no mencionaba específicamente una relación entre las instituciones de difusión del capital simbólico para público ya formado y aquellas vinculadas a la reproducción del mismo capital para sujetos en formación, y puesto que el poder legitimador de una de ellas retroalimenta a la otra, consideramos un complemento necesario indagar si podíamos o no encontrar en las instituciones de formación la misma matriz conservadora que habíamos identificado en la programación de conciertos.

El diseño curricular. Ideales, valores y objetivos

Desde comienzos del siglo XX se han estado discutiendo diversas propuestas pedagógicas en torno a la educación media, y en general todas ellas tienen un mismo norte, a saber: cuestionar el ideal de conocimiento enciclopedista y teórico, alejado de la experiencia práctica.

El sujeto y el objeto de la educación se encuentran en el centro mismo de las discusiones en torno a los diseños curriculares: qué tipo de sujeto debe tener como

³ Proyecto “Más de lo mismo. La programación de conciertos de música académica. Su incidencia en la reproducción de un oyente conservador” (2013-2014), Dir. Fabián Beltramino, para la Universidad Nacional de Lanús.

finalidad la educación y qué contenidos debe diseñar estratégicamente para tal caso. Es un signo de los tiempos, la referencia a una educación que tenga como centro no a los contenidos de la educación sino al sujeto que se tiene delante.

Arostegui denomina “currículum técnico” al diseño que propone contenidos concebidos con independencia de quien los estudia. El conocimiento se considera, pues, externo al propio sujeto, debiendo éste adaptarse a ese saber académico, ya que desde esta perspectiva el estudiante es una especie de «caja negra» en la que, sin que importe demasiado cómo, hay que volcar unos contenidos. Las características eminentes de este diseño curricular serían: a) asimetría pedagógica; b) primacía de la teoría y la técnica⁴.

Los nuevos imaginarios desde los cuales se proponen las reformas curriculares parecen abandonar gradualmente la noción del programa en el que se comunican conocimientos codificados y explícitos, para ir incorporando los contextos vivenciales y significativos de los estudiantes, asumiendo que el niño que ingresa a la institución ya es un ser musical, al menos en alguna medida.

A continuación revisaremos el núcleo de nuestra hipótesis y su consecuencia derivada, tomando como caso testigo los documentos curriculares de las Escuelas de Música de CABA (2016).

El diseño curricular para las Escuelas de Música de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Las Escuelas de Música de la CABA son instituciones públicas que se fueron creando progresivamente, desde el año 1946. Actualmente existen 15 en total, que se encuentran distribuidas en los diferentes barrios de la ciudad.

Estas escuelas están destinadas a la enseñanza vocacional de la música para niños, niñas y preadolescentes, a partir de los 4 años de edad. Tienen como propósito “ampliar y enriquecer las oportunidades de formación musical profundizando los saberes que propone la escolaridad obligatoria”⁵. Frecuentemente, alumnos y alumnas de estas escuelas continúan luego su formación en otras instituciones de nivel medio y terciario/universitario, para dedicarse profesionalmente a la música. En estos casos, su paso por la Escuela de Música constituye el eslabón inicial de su formación específica.

⁴ Arostegui, J. L. “Por un currículo contrahegemónico: de la educación musical a la música educativa”. En Revista da Abem, Universidad de Granada, España, 2011, p. 20.

⁵ Diseño Curricular Escuelas de Música. Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Publicado en el Boletín Oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires N° 4866, 2016. [Recuperado de: <https://documentosboletinoficial.buenosaires.gob.ar/publico/20160421ax.pdf>], p. 27.

El Diseño Curricular para las Escuelas de Música de la Ciudad de Buenos Aires entró en vigencia en el año 2016. En ese documento es posible apreciar un imaginario muy cercano a las nuevas concepciones educativas que hemos mencionado en los apartados anteriores, y cuyo núcleo se puede circunscribir a dos aspectos: énfasis en la experiencia práctica del hacer (y no sólo del pensar sobre lo que otros hacen); y el énfasis en una educación centrada en la participación del individuo (curriculum práctico, en la terminología de Arostegui). Presenta un enfoque para la enseñanza basado en tres concepciones que configuran el pensamiento de los docentes y se visualizan en las prácticas: ¿Qué es la música? ¿Qué es «saber» música? ¿Cómo se «aprende» música?

En cuanto a la primera, este enfoque se fundamenta en la concepción de la música como «ejecución», no como «texto». Esto implica concebir que el significado se concreta en ese acto performático, es decir al escuchar, interpretar o componer música y no a través de la escritura. Como tiene que ver con lo performático, el significado se ajusta a una realidad que por definición es siempre cambiante, otorgando un sentido a lo musical que incluye lo contextual y lo cultural.

Tradicionalmente las propuestas de formación musical académica dieron prioridad al aspecto de la música como texto, mostrándose lo escrito como eje de la enseñanza (por ejemplo, el repertorio se presenta casi exclusivamente a través de las partituras, y en las clases de lenguaje musical–audioperceptiva el contenido principal son los elementos de codificación de la escritura: las figuras, las notas, etc.). Esa objetivación del fenómeno musical en esa cosa exterior que viene dada y a la que debe el intérprete (formado o en formación) acomodarse, es el núcleo del “curriculum técnico”. Este nuevo diseño curricular, en cambio, promueve una enseñanza basada en la “concepción de Música como discurso, en donde la partitura es uno de los factores a considerar pero no el centro del desarrollo de toda la enseñanza”⁶.

En sintonía con esta concepción acerca de ¿qué es la música?, se presenta una concepción claramente definida sobre el saber musical:

se trata de “pensar en sonido” y este tipo de pensamiento se pone de manifiesto cuando interactuamos con la música ya sea desde la ejecución, la composición o la audición. En este sentido la **Audición, la Ejecución y la Composición** constituyen los modos más importantes de conocimiento musical y por ende lo que entendemos aquí como *saber música*⁷.

⁶ Diseño Curricular Escuelas de Música (B.O. N° 4866), p. 32.

⁷ Diseño Curricular Escuelas de Música (B.O. N° 4866), p. 32.

Contrariamente a la idea tan arraigada en nuestra cultura de que saber música implica operar con las categorías de la teoría musical que se vinculan con la escritura musical, esta propuesta considera que el énfasis está puesto en el saber hacer que aquí adopta las formas de saber tocar, saber cantar, saber improvisar, saber escuchar independientemente del conocimiento o no de la escritura musical. Y acerca de “cómo se adquiere” el conocimiento musical, el Diseño expresa lo siguiente:

las personas construyen el conocimiento musical a partir de la experiencia que tenemos con la música de la cultura de pertenencia. Dicho conocimiento de naturaleza figurativa, es sobre el cual se basan las propuestas para la formalización de los aprendizajes. Esta propuesta se basa en la perspectiva experiencialista de la cognición musical en donde, además de la mente, el cuerpo y las prácticas socioculturales juegan un rol fundamental en la construcción del conocimiento y entiende a la música como práctica de significado en cuanto acto social, corporeizado, multimodal e intersubjetivo⁸.

En concordancia con este enfoque, en el Diseño Curricular para las Escuelas de Música los contenidos refieren a prácticas musicales en términos de audición, interpretación y composición. Entonces, el contenido de enseñanza que tradicionalmente se expresaría como «ritmo», en este marco alude, por ejemplo, a la *audición* de ritmos, la *interpretación* de ritmos o la *composición* con ritmos.

Relación del enfoque con los contenidos indicados para las distintas asignaturas

En el campo del lenguaje musical, el Diseño expresa que operar con el lenguaje musical implica desempeñarse como auditor, intérprete y compositor.

En cuanto a los instrumentos, las habilidades comprometidas en la ejecución instrumental implican leer a primera vista y ejecutar un repertorio ensayado, tocar de oído y de memoria, e improvisar⁹.

Completan el Diseño los apartados dedicados a las materias de Movimiento Corporal, Canto Coral y Práctica Instrumental, con sus respectivas orientaciones.

Análisis del repertorio sugerido en el Diseño Curricular¹⁰

Dentro del apartado dedicado al espacio curricular denominado Instrumento, se enumeran los contenidos referidos a los cinco aspectos arriba citados. En el aspecto

⁸ Diseño Curricular Escuelas de Música (B.O. N° 4866), p. 33.

⁹ Diseño Curricular Escuelas de Música (B.O. N° 4866), p. 35.

¹⁰ Los porcentajes fueron obtenidos del análisis del repertorio sugerido para los diferentes instrumentos en el Diseño Curricular mencionado. En el marco de la presente investigación, se creó una base de datos considerando las siguientes variables: Instrumento, Obra, Compositor, Año de nacimiento del compositor, Año de creación de la obra.

“Tocar música ensayada” se sugiere un repertorio de referencia para cada instrumento. Del análisis de dicho repertorio, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Consideramos que este imaginario renovador no ha conllevado un cambio fundamental en torno a los estilos que constituyen el repertorio (en el sentido de que sigue prevaleciendo de modo ostensible el repertorio llamado académico) aunque se perciben ciertas desviaciones del canon en torno a la admisión de composiciones recientes (siglo XX especialmente). Esto significa que las intenciones renovadoras del diseño curricular (su tendencia hacia una dimensión mayormente práctica) no entran necesariamente en contradicción, como podría creerse, con el hecho de reproducir gran parte del patrimonio musical del canon.

La música académica es claramente predominante en el repertorio global (73%). En varios instrumentos representa la totalidad del repertorio sugerido (arpa; contrabajo; fagot; oboe; percusión; viola; violoncello), mientras en otros (guitarra, flauta traversa y saxo) se encuentra por debajo del 50%.

La mayor parte del repertorio global (44%) pertenece al siglo XX, luego siguen los siglos XVIII (28%) y XIX (17%).

Se observa que la música del siglo XIX tiene una presencia notablemente disminuida en comparación con los datos que habíamos obtenido de los programas de concierto (40,92%), sin embargo, si sumamos la música del siglo XVIII y XIX, que son los dos períodos en donde se ubica el parámetro sonoro del canon musical (28% y 17% respectivamente) se advierte que entre ambos alcanzan el 45% frente al 44% que se adjudica al siglo XX. Está claro que el siglo XX se encuentra fortalecido en las instituciones de enseñanza en el nuevo diseño curricular, pero continúa siendo mayor el repertorio “clásico-romántico” del que se nutre el canon en cuestión.

Hemos partido de la siguiente hipótesis principal: la lógica de los diseños curriculares en torno a los ideales de la sonoridad musical debe ser isomorfa en relación con la lógica de las programaciones de concierto. Lo cual significa básicamente que las instituciones formativas son parte fundamental de la matriz reproductiva de la audición conservadora. De allí derivábamos una segunda hipótesis: el repertorio con que se trabaja en las instituciones formativas debe ser equivalente en el tiempo a los períodos encontrados en las salas de conciertos, lo cual significaría que los porcentajes hallados se mantendrían aproximadamente estables.

Puesto que el canon no se concibe exclusivamente como un conjunto de compositores consagrados (o de sus obras singulares), sino más bien como un patrón

sonoro legitimado, es decir, una *abstracción de dichas producciones*, podrá advertirse con cierta facilidad que la inclusión de música nueva no es *per se* una desviación del canon musical, sino que lo es en la medida en que la música nueva que se incorpore suponga la admisión de parámetros sonoros, rítmicos y/o compositivos contra-hegemónicos. Dicho de otro modo, en tanto que la música del siglo XX no se aparta del parámetro sonoro-estructural del clasicismo romántico, no es entonces necesariamente cierto que la presencia de composiciones de esa centuria signifique realmente un alejamiento del canon.

Por lo tanto, si bien es necesario modificar la hipótesis instrumental, la hipótesis sustantiva no queda necesariamente refutada hasta que no se pruebe que las obras del siglo XX que se han admitido se alejan significativamente del canon, y se aproximan en cambio a las propuestas de la música de vanguardia.

De aquí en adelante

A partir de estas conclusiones, surgen nuevas inquietudes. Por un lado, cabe preguntarse si el espíritu de este Diseño Curricular se ve reflejado realmente en la práctica áulica cotidiana. Recordemos que se trata de un Diseño reciente, ya que entró en vigencia hace menos de dos años.

Por otra parte, habría que observar la coherencia (o falta de ella) con los diseños curriculares y repertorios propuestos en las instituciones de los otros niveles de enseñanza musical (medio y superior); principalmente entre los ubicados dentro del mismo ámbito geográfico, por ejemplo los conservatorios Manuel De Falla y Astor Piazzolla, así como investigar si existe algún tipo de articulación entre las instituciones, dado que entre los propósitos de las escuelas de música figura “Orientar a los alumnos que muestren interés en la posibilidad de extender sus conocimientos musicales más allá del ámbito de las Escuelas de Música a continuar sus estudios en otras instituciones formativas específicas”.

Sergio García Murillo: Licenciado en Composición con Medios Electroacústicos (Universidad Nacional de Quilmes) y Profesor Superior de Composición (Conservatorio Municipal Superior de Música “Manuel de Falla”), donde se formó con los profesores Roberto García Morillo y Virtú Maragno, entre otros. Miembro de la “Asociación Argentina de Compositores”, en la que integra la Comisión de Lectura y fue Secretario. Estrenó numerosas obras de cámara y electroacústicas en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires, como el Salón Dorado del Teatro Colón, la Casa de la Cultura, el Centro Cultural Recoleta, el Circolo Italiano y la sala Tudor del Conservatorio Nacional, entre otras. Actualmente se desempeña como Profesor en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” (CABA), en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” y en la Universidad Nacional de Lanús (Licenciatura en Audiovisión), donde también es docente investigador.

Juan Alfonso Samaja: Especialista en Metodología de la Investigación Científica (UNLa; 2013). Ha completado los cursos de la Maestría en Metodología de la Investigación Científica (tesis en curso). Licenciado en Artes (FFyL-UBA; 2003). Docente en áreas de Metodología de la Investigación, Epistemología, Historia Social del Arte, Semiótica e Historia de los Medios en diversas universidades nacionales y privadas (Maestría en Diseño y gestión para la innovación-UNNOBA; Lic. Literatura-UNNOBA; Lic.Periodismo-UCES; Lic. Psicología-UBA; Lic. Audiovisión-UNLa; Lic. en Producción y dirección de televisión, cine y radio-UB). Dirige e integra diversos equipos de investigación (Investigador categoría 3). Es director de proyecto (UB 20009-2011; UCES 2009-2016; UCES 2017 a la actualidad) e integra diversos equipos de investigación (UBACyT; UNLA). Investigador CEPRODIDE-FADU-UBA. Es autor principal del libro *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)* (2010).

Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino

Héctor Giménez
DAMuS. UNA

Resumen

Carlos Guastavino compuso canciones de raíz folclórica argentina subtitulando a algunas de ellas con ‘canción del Litoral’. Si bien el subtítulo nos remite al Litoral, no precisa a cuál ritmo se refería. Deduzco que estaría, en forma indirecta, refiriéndose a la llamada litoraleña y por ende al chamamé.

Me auxilian en esta tarea los postulados de la teoría tópica enunciados por Leonard Ratner y sus seguidores. La aplicación de dicha teoría al nacionalismo musical argentino emprendida por Melanie Plesch y los postulados de la edición crítica de James Grier, se suman a la base teórica-metodológica de este trabajo.

Con los conceptos que se desprenden de las entrevistas realizadas por la Revista Folklore a Edgar Romero Maciel y Albérico Mansilla, dos actores indiscutibles en la escena musical argentina de la década del 60, intento establecer una vinculación entre la litoraleña y la canción del Litoral de Guastavino y, en consecuencia, su conexión con el chamamé.

A modo de ejemplo, recorro a la versión del Trío Guayacán de la canción *Noches de Santa Fe* fruto de la relación triádica entre el compositor, la obra y los intérpretes, posicionando de esta manera a Carlos Guastavino como un representante plural de la nación argentina.

Conceptos clave: Guastavino, nacionalismo, Litoral, chamamé, litoraleña.

Chamamés disguised in the music of Carlos Guastavino

Abstract

Carlos Guastavino composed songs of Argentinean folkloric root subtitling some of them with canción del Litoral. Although the subtitle refers us to the Litoral, it does not specify at what rhythm it was referring. I deduce that he would, in an indirect way, referring to the so-called litoraleña and therefore the chamamé.

The postulates of topical theory enunciated by Leonard Ratner and his followers help me in this task. The application of this theory to the Argentine musical nationalism undertaken by Melanie Plesch and the postulates of the critical edition of James Grier, add to the theoretical-methodological basis of this work.

With the concepts that emerge from the interviews conducted by the Revista Folklore to Edgar Romero Maciel and Albérico Mansilla, two indisputable actors in the Argentine music scene of the 60s, I try to establish a link between the litoraleña and the canción del Litoral de Guastavino and, consequently, its connection with the chamamé.

As an example, I appeal to the version of the Trio Guayacán of the song *Noches de Santa Fe* resulting from the triadic relationship between the composer, the score and the performers, thus positioning Carlos Guastavino as a plural representative of the Argentine nation.

Keywords: Guastavino, nationalism, Litoral, chamamé, litoraleña.

Introducción

La música del compositor Carlos Guastavino (1912-2000), se posiciona nuevamente en el centro de la acción investigativa, dado que existe una nueva mirada en relación con algunas de sus obras, en especial las menos conocidas.

Es sabido que en sus canciones utilizó aires de huella, zamba, cueca, etc. y también, empleó el subtítulo “Canción del Litoral” para un grupo de obras.

Nro.	Nombre	Fecha	Edición	Album	Otros
01	Pitogüé – Canción del Litoral	Posterior a 1963	INM - Canciones inéditas	Carlos Guastavino – Música inéditas	-
02	La siempre viva – Canción del Litoral	1963	Lagos, 1963	Doce canciones populares – N° 10	Transcripción para canto y guitarra (1965), revisada y digitada por Roberto Lara
03	Romance de la Delfina – Canción del Litoral	1964	Lagos, 1964	-	-
04	Los desencuentros – Canción del Litoral	1964	Lagos, 1964	Doce canciones populares – N° 3	-
05	Noches de Santa Fe – Canción del Litoral	1964	Lagos, 1964	-	-

Figura 1: Canciones del Litoral

Las «canciones del Litoral»¹ se encuentran sin la aproximación científica que ameritan. Si bien existen algunos consensos, resulta necesario, entre otras tareas musicológicas, contar con ediciones críticas de las partituras que validen o no las hipótesis que se manejan de manera informal en el plano de la interpretación musical.

La teoría tópica aplicada a la música de Carlos Guastavino

El trabajo investigativo de Melanie Plesch, a partir de la aplicación de la teoría tópica propuesta por Leonard Ratner y sus seguidores, ha permitido incorporar de manera crítica la obra compositiva de Carlos Guastavino al “canon musicológico argentino”². De esta manera, se considera a las composiciones de Carlos Guastavino como obras

¹ A parte de las mencionadas canciones existen otras con clara conexión al Litoral argentino, pero sin el subtítulo de “Canción del Litoral”, ellas son: *Luna de los tristes* (guarania), *Viento norte*, *En el río Feliciano-Romance de Gregoria Pérez*, *Belgrano nos dio bandera* y *La flor del aguapé*.

² Mansilla, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2011, p. 122.

representativas del nacionalismo musical argentino con piezas como *Bailecito*, *Pueblito mi pueblo*, *La tempranera*, entre otras.

Guastavino incorpora en la retórica musical el aroma argentino de las vivencias y experiencias que formaron parte de su contexto sociocultural primario. Plesch comenta que se pueden advertir tres vías que convergieron en la relación de Guastavino con el folclore y sus estilizaciones urbanas. En primer lugar, esas vivencias están asociadas a su primera etapa de vida en Santa Fe; en segundo lugar, ya en su faceta de intérprete de piano, estuvo en contacto con el repertorio vigente de obras de compositores de ese momento y la tercera vía, ya en la década del '60, se encuentra en la relación de Guastavino con artistas ligados al “mundo de la canción folclórica”³.

En esta relación, se destaca la conexión con el guitarrista Eduardo Falú (1923-2013), que ha interpretado muchas de las transcripciones⁴ que Guastavino hizo para la guitarra grabando también varias obras del compositor santafesino en un disco completo titulado *Eduardo Falú interpreta a Carlos Guastavino*⁵.

Otro contacto productivo fue con el guitarrista Roberto Lara (1927-1988), del cual surgieron varias transcripciones de obras para la guitarra como así obras originales. Algunos títulos son: *La siempre viva*⁶, *Vidala del secadal*, *Bailecito* y algunos números de las *Cantilenas argentinas*⁷.

En diversos trabajos analíticos Plesch evidencia la presencia de diversos *topoi* en obras de compositores argentinos. Guastavino y otros compositores argentinos han ampliado la propuesta del universo tópico en la música de corte nacionalista, generando una diversificación del discurso musical y modificando el “espectro de la retórica misma”⁸.

³ Plesch, Melanie. “Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica”, en Silvina Luz Mansilla (Comp.). *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje en su Centenario*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2015, p. 104.

⁴ Mansilla, Silvina Luz. “La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 10, 2004, p. 141.

⁵ Falú, Eduardo. *Eduardo Falú interpreta a Carlos Guastavino*, Philips, Argentina, 1974.

⁶ Desde una perspectiva interpretativa considero que la transcripción realizada para la guitarra contiene una desafortunada organización visual del aspecto rítmico. Considero necesaria una revisión en función de reorganizar la disposición visual de las figuras musicales que favorezcan una mejor interpretación de la obra en relación con el estilo.

⁷ Plesch. “Carlos Guastavino”, en *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*, p. 104.

⁸ Ibidem.

Plesch expresa que Guastavino no solo participa de esta retórica, sino que justamente la “transforma y extiende, potencia tópicos ya existentes y expandiendo el universo de tópicos a través de la adición de nuevos”⁹.

El perfume del Litoral

Jonathan Kulp menciona que en la canción *Romance de la Delfina*, con el subtítulo “Canción del Litoral”¹⁰, posee un acompañamiento «continuo» a lo largo de toda la canción. Este acompañamiento trata de imitar el sonido de la guitarra en la mano derecha del piano y un instrumento de registro grave o algún tipo de percusión en la mano izquierda. La mano derecha está en 6/8, mientras que la izquierda está en 3/4, creando así una hemiola. Kulp expresa que otra característica se encuentra en la línea melódica cuando la última división del segundo tiempo del compás está ligado al primer tiempo del compás siguiente, sumando otro nivel más a la textura rítmica ya sincopada.

Indiscutiblemente el subtítulo de “Canción del Litoral” en algunas de las canciones que compuso Guastavino, nos da a entender su intención de conectar dichas piezas con la música del Litoral argentino. El interrogante es, a cuál ritmo del Litoral se refería, si es que existió una intención de indicar un ritmo puntual.

Tomo como fuente las notas escritas por el mismo Guastavino en la contratapa del disco *Carlos Guastavino. Canciones populares*. Se trata de un grupo de comentarios sobre las obras que interpreta con Juan Carlos Taborda (1933-2001), que consisten en pequeñas descripciones de cada una de las canciones grabadas. En relación con “Viento Norte” (lado B, N° 6) expresa lo siguiente:

Viento Norte - Violento, quemante. La desesperación y enervamiento que produce en los habitantes del Litoral está expresada en los mismos versos y en la insistencia rítmica de la “galopa” (música litoralense de ritmo vivo). Nota de Carlos Vincent.¹¹

Como se enuncia, está claramente indicado por parte del compositor¹² a qué ritmo del Litoral hace referencia la obra. Otro caso puntual, y acá ya excede la situación regional, es la indicación guarania en *Luna de los tristes*, canción compuesta en 1962.

⁹ Ídem, p. 102.

¹⁰ Kulp, Jonathan. “Carlos Guastavino: The intersection of ‘Música culta’ and ‘Música popular’ in Argentine song”, *Latin American Music Review*, 23, 1, 2003, p. 42-61.

¹¹ Guastavino, Carlos. *Carlos Guastavino. Canciones Populares*, ANTAR [2], Uruguay, 1964. [Vinyl, LP, Álbum].

¹² Seudónimo registrado en SADAIC: Carlos Vincent.

Según un artículo publicado en la revista *Vosotras*, esta pieza integraría una colección de veinte obras, aclarando que son las primeras de carácter popular. Entre esas veinte también estarían incluidas otras tres en relación con el Litoral.

En el mes de noviembre veremos su más nueva producción en edición extraordinaria de Editorial Lagos; consiste ésta en veinte composiciones del maestro Guastavino, sus primeras de corte popular y entre las cuales se cuentan cuatro hermosas de tierras litorales: “Luna de los tristes” maravillosa, de tema misionero, con letra del poeta León Benarós; “Pitohué” de Corrientes, con letra del mismo poeta; “La siempre viva”, trigo, pampa y río de su tierra natal y “Doma en Ibaté” con letra de Osvaldo Sosa Cordero, del campo correntino.¹³

Un dato llamativo que observo en el desarrollo del artículo tiene que ver con la mención de la cantante Ramona Galarza y una producción discográfica. El artículo expresa que las canciones mencionadas anteriormente “ya han sido grabadas”¹⁴ y que próximamente el disco se “lanzará”¹⁵, término muy propio del mercado discográfico.

Si bien las canciones son de indiscutido perfume litoraleño, solo *Luna de los tristes* tiene la indicación específica a un ritmo puntual. Dos de las restantes poseen el subtítulo de “Canción del Litoral” sin la indicación a un ritmo específico. En relación con *Doma en Ibaté*¹⁶, no se ha encontrado hasta el momento registro sonoro ni partitura.

El tema *Pitohué*, originalmente titulado “Canción del Litoral”¹⁷, para dos voces y piano, es un chamamé¹⁸ desde el punto de Carlos Vilo¹⁹. El título del tema con el nombre del ave lo asigna Vilo por sugerencia de León Benarós, según expresiones del propio Vilo.

Dos nombres significativos que se desprenden de la lectura del artículo de *Vosotras* son el de Osvaldo Sosa Cordero (1906-1986) y Ramona Galarza. El mundo del folclore y particularmente del folclore de la década del ‘60 relacionaba a estos dos artistas populares con el repertorio de canciones del Litoral, puntualmente con la novedosa litoraleña.

¹³ Freyre, Susana. “El primer festival de música litoraleña”, *Vosotras*, 1963, pp. 71-74, 74.

¹⁴ Ídem, p.72.

¹⁵ Ibídem.

¹⁶ En conversación telefónica con Carlos Vilo, ha expresado que tiene desconocimiento de dicho tema y que no sabría decir sobre la existencia puntual del mismo. Desde luego, es un título que no aparece mencionado en los catálogos publicados por Silvina Mansilla.

¹⁷ Mansilla, Silvina Luz y Vera Wolkowicz. *Carlos Guastavino: música inéditas*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 2012, p. 37.

¹⁸ Véase Vilo, Carlos *En torno a Carlos Guastavino*, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 2012, p. 76.

¹⁹ En conversación telefónica, Vilo expresa que Guastavino no expresó rechazo o corrección alguna (eso habría sucedido alrededor de 1985).

Entre lo desjerarquizado y lo cómico

Edgar Romero Maciel (1921-2002) y Albérico Mansilla (1925-2016) fueron dos grandes figuras influyentes durante la década del '60 en el ambiente cultural de la época, participando y afectando significativamente al mismo. Romero Maciel²⁰, pianista, compositor y autor destacado, junto a Mansilla²¹, reconocido poeta de la época, han conformado una dupla artística de gran renombre.

Romero Maciel y Mansilla fueron entrevistados por la revista *Folklore*, y han expresado con firmeza conceptos en relación con la música del Litoral y su estado de situación entre los años 1962 y 1963, respectivamente.

En ambas entrevistas se comenta la búsqueda de una unificación del cancionero del Litoral en función de lograr una mayor jerarquía en relación con su práctica y en especial con los acompañamientos de las canciones.

Bueno, discúlpeme usted, pero sigo creyendo haber escuchado mal. No hay un folklore correntino, ahora. Ahora, hay la actualización de un canto inmenso, que se agranda día a día: el canto litoraleño. Todo el litoral va convirtiéndose poco a poco en una canción [...]. Esta unificación, en el terreno de la canción litoraleña, permite, por ejemplo, su jerarquización [...]. Con esta unificación, por lo tanto, no podrá creerse ya más en –permítaseme el mal gusto de la cita– aquel soldado recluta que habla mal y canta peor, que vive en algún chamamé²².

Se desprende de las entrevistas realizadas que, con la aparición de un nuevo género llamado litoraleña o expresado en forma más genérica: canción del litoral, se pretendía lograr una unificación del cancionero litoraleño.

Ah, por eso es que ahora hemos visto que sus composiciones –en generalidad– están ritmadas con el nombre de “canciones del litoral”, simplemente [...] Así es como ahora, el chamamé, por ejemplo está perdiéndose, está fusionándose en una empresa rítmica mucho más interesante: la “canción del litoral”, como usted acotó recién.²³

Mansilla por su parte expresa que el chamamé no puede desaparecer ya que es el «alimento» de la canción litoraleña, y si bien se le cambia de nombre debido a una manera diferente de interpretarlo, eso no es fundamento para «disfrazarlo».

Mansilla: ahora que se ha difundido tanto el género “canción litoraleña”, ¿debo entender que el chamamé ha desaparecido?

²⁰ Recuperado de [<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/40/>].

²¹ Recuperado de [<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/46/>].

²² Sin autoría manifiesta. “Conversando con un hombre del Litoral. Edgar Romero”. *Folklore*, 13, 1962, pp. 15-17, 16.

²³ *Ibidem*.

- **¿Qué? El día que desaparezca el chamamé, perderán Corrientes y el Litoral su personalidad folklórica musical. La canción típica alimenta y sirve de base a la ciudadana. Sin aquella, no tiene razón de ser ésta [...].**

Bueno, pero allí tenés vos casos como éste: ha aparecido hace un tiempo un género que parecería está logrando unificar el cancionero litoraleño: la “litoraleña”. ¿Qué opinás al respecto?

Me interrumpe: **La litoraleña no existe como género musical en el litoral. “Esá (sic) fácil”, pienso:** Bueno, pero debes hacer concesiones a la época. Es una creación que tiene la intención de actualizar el cancionero típico litoraleño –arguyo [...].

No me parece. Si vos a un chamamé o a una polca lo interpretás en forma más o menos estilizada o ‘acancionada’, no por ello tenés derecho a denominar la obra de distinta manera. Si te disgusta el chamamé por considerarlo ordinario, dedicáte a otro género pero no lo disfraces.²⁴

Por su parte Rubén Pérez Bugallo (1945-2007), expresa en su artículo “Corrientes musicales de Corrientes, Argentina” que la música perteneciente a la Mesopotamia aparte de ser ignorada pretendía ser reemplazada por dos de sus expresiones.

Mientras tanto, la música de la mesopotamia era oficialmente ignorada, salvo en dos de sus variantes apócrifas que pretendieron suplantarla: el “chamamé” cómico, (...) y la efímera *litoraleña*, una especie de híbrido incontaminado basado en una receta simple propuesta por el “Cholo” Aguirre.²⁵

Otra expresión que nos indica cierto intento de disfrazar el chamamé por la litoraleña, lo comenta Emilio Portorrico en su libro *Eso que llamamos folklore*:

Muy probablemente el reemplazo del nombre “chamamé” por el de “litoraleña” haya sido un intento de maquillar a esa especie musical para volverla socialmente aceptable, ya que hasta ese momento había sido considerada música de las clases bajas o poco ilustradas²⁶.

Teniendo en cuenta las expresiones de Romero Maciel y Mansilla por un lado, y las de Pérez Bugallo y Portorrico por otro, el subtítulo de “Canción del Litoral” que Guastavino indicó en algunas de sus canciones ¿haría referencia a la litoraleña y por ende al chamamé? Infiero que quizás el compositor se sentía un poco incierto de sus creaciones conectadas con la música del Litoral. Capaz lo incierto se debe a la valoración que se tenía hacia la música del Litoral y en particular al chamamé.

²⁴ Simón, Marcelo “Tema: La música litoraleña”. *Folklore*, 38, 1963, snp.

²⁵ Pérez Bugallo, Rubén. “Corrientes musicales de Corrientes, Argentina”. *Latin American Music Review* 13, 1, 1992, pp. 56-113, 98.

²⁶ Portorrico, Emilio Pedro *Eso que llamamos folklore*, Elías Porter & Cía. SRL, Buenos Aires, 2015, p. 60.

Ernesto Montiel (1916-1975), artista muy popular y director del famoso cuarteto Santa Ana fundado en el año 1944, expresa lo siguiente en relación con la valorización del chamamé en consonancia con los dichos de Portorrico:

Sólo lamentamos que muchas personas todavía subestimen, sin mediar explicación alguna, y consideren al chamamé como una manifestación de baja calidad artística o, simplemente, escuchan los malos, es decir, aquellos que desvirtúan a sabiendas la verdadera esencia del mismo colocando al correntino en situaciones ridículas y absurdas.²⁷

Dos Santa Fe, una misma noche

La popularización del repertorio de Carlos Guastavino, se podría estimar, es fruto en primer lugar de su decidido accionar en favor de que su música llegara a una “franja más amplia de público”²⁸, y en segundo lugar por su vinculación con el editor Rómulo Lagos.

Como ejemplos menciono: la invitación que recibió junto a Ariel Ramírez (1921-2010) para participar en el Primer Festival de Música Litoraleña que se realizó en la provincia de Misiones²⁹; la vinculación con el guitarrista Eduardo Falú; la participación en los incipientes festivales de folclore en la villa cordobesa de Cosquín³⁰; la participación en el famoso Festival Odol³¹, siendo jurado del mismo; y la publicación en la revista *Folklore* de la conocida zamba *La tempranera*.

Sus canciones empezaron a tener un recorrido en el ambiente popular y es así que el locutor Julio Maharbiz (1935-2013), anima a un joven trío de la localidad cordobesa de Marcos Juárez a incluir dentro de su repertorio la zamba *La tempranera* para el Festival de Cosquín de 1964.

El Trío Guayacán³² estaba integrado por Carlos Massa, Alberto Schullthess y Eduardo Massa, quienes desde su juventud escolar habían conformado un grupo con el nombre Los Artilleros.

Según expresiones de Eduardo Massa³³, Julio Maharbiz les sugirió cantar *La tempranera* dejándoles un casete para que la aprendieran y la cantaran en el Festival de

²⁷ Sin autoría manifiesta. “Ernesto Montiel. Personal intérprete del chamamé”. *Folklore*, 78, 1964, pp. 18-19, 19.

²⁸ Mansilla. *La obra musical de Carlos Guastavino*. p. 182.

²⁹ Freyre. “El primer festival”, p. 71.

³⁰ Mansilla. *La obra musical*, p. 153.

³¹ Mansilla. “La (di)fusión”, p. 130.

³² Maharbiz, J. “Tres jóvenes que ‘llegaron’ con el ‘rápido’ de Cosquín”, *Folklore*, 62, 1964, snp.

³³ Eduardo Massa, correo electrónico al autor, 16 de febrero, 2016.

Cosquín de 1964. Después del festival, el sello discográfico Phillips Argentina los contrata para grabar un disco ya que fueron Revelación de Cosquín en esa oportunidad.

Posteriormente, con el motivo de cobrar las regalías de la grabación de la versión de la zamba *La tempranera* visitaron la oficina de la casa grabadora y en esa oportunidad conocieron personalmente a Carlos Guastavino. Eduardo Massa expresa que desde ese día construyeron una relación hermosa y de contacto muy frecuente con el maestro visitándolo en su departamento de la calle Talcahuano.

La grabadora Phillips Argentina nuevamente los invitó a realizar una grabación discográfica y decidieron grabar la canción *Noches de Santa Fe* del compositor santafesino como agradecimiento y reconocimiento a la amistad existente entre ellos.

Massa expresa que el arreglo vocal realizado en la grabación pertenece al mismo Guastavino³⁴ y que por un error no fue incluido en la etiqueta del disco. Comenta que el mismo Guastavino rearmó la estructura vocal del grupo modificando la propuesta realizada por el Trío Guayacán.

La elección de *Noches de Santa Fe* fue una exclusiva elección del trío, motivada por su relación con Guastavino, por su admiración y predisposición para ayudarlos y también por su hombría de bien, según expresiones de Massa.

La versión del Trío Guayacán de *Noches de Santa Fe* difiere sustancialmente del original en la conformación orgánica. Si bien el original es para voz solista y acompañamiento de piano, en la presente versión el piano es sustituido por dos guitarras acompañando al trío de voces de los hermanos Massa y Schullthess.

En la versión original no existe una melodía encargada de realizar la introducción, sino que se percibe en forma clara una rítmica con clara alternancia de planos graves y agudos a través de un *continuum* rítmico vinculándose de esta manera con el ritmo del chamamé³⁵.

En la versión del trío, en cambio, claramente se ofrece una melodía «punteada» por la primera guitarra y acompañada con el ritmo –¿por qué no decirlo?– de un chamamé lento o litoraleña (según denominación de la época) por la segunda guitarra.

³⁴ Ibídem.

³⁵ Véase Giménez, Héctor. “El ‘perfume’ del Litoral en el nacionalismo musical argentino. El caso de *Noches de Santa Fe*, de Carlos Guastavino” en José Ignacio Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, Asociación Argentina de Musicología/Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016, pp. 206-224.

Massa sostiene que, básicamente, la litoraleña, la consebida por el «Cholo» Aguirre, era “esencialmente un chamamé, pero más livianito”³⁶.

Se deduce de los comentarios de Massa que esta versión del Trío Guayacán haya contado con el beneplácito del maestro Guastavino, versión ésta para ser acompañada por dos guitarras que realizan el ritmo del chamamé claramente percibido desde la reproducción de la grabación.

¿Entonces, es Carlos Guastavino quién presenta con mayor fuerza el topos del chamamé en su producción musical, y por ende se incorporaría el mencionado topos al canon del nacionalismo musical argentino, como sucedió con Ginastera en relación con el malambo?

Esta versión de *Noches de Santa Fe* es un ejemplo claro de cómo se cristalizó la acción decidida de Guastavino para llegar a franjas de público no alcanzadas por la música tradicionalmente denominada académica o culta, se cristaliza entonces la potente determinación del compositor expresada a través de esta pequeña frase: “hacer música para el pueblo”³⁷.

Guastavino se involucró decidida aunque tímidamente en la producción de obras de carácter argentino. Conocía el folclore del Litoral. Una prueba de ello es lo escrito en la revista *Vosotras*:

Nos cuenta su alegría al ver este eclosar de música litoraleña que concentra el interés del país entero hoy (música que para él es una auténtica elaboración del ritmo ternario de la música española realizada por la rica sensibilidad del guaraní)³⁸.

Conclusión

La incorporación de composiciones de Guastavino al repertorio de cantautores del ámbito popular como por ejemplo: Eduardo Falú, Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, etc., evidencia que su música circuló de manera fluida y natural en los escenarios de los festivales y de las peñas del país.

Tal es el caso de la versión del Trío Guayacán de *Noches de Santa Fe*, que se encuentra en un punto dialéctico entre los mundos musicales clásico y popular. La incorporación de la guitarra con el *continuum* de acompañamiento inescindible nos

³⁶ Eduardo Massa. Correo electrónico al autor, 18 de marzo, 2016.

³⁷ Benarós, León. “Carlos Guastavino se vuelca hacia la música popular”. *Folklore*, 41, 1963, pp. 3-6.

³⁸ Freyre. “El primer festival”, p. 74.

conecta en forma directa con la rítmica de la música del Litoral, y particularmente con el chamamé o la efímera litoraleña.

En relación con la música del Litoral, Romero Maciel y Mansilla en sus respectivas entrevistas expresan, desde mi punto de vista, tres maneras diferentes al referirse a la misma. Por un lado lo hacen en forma general: cancionero del Nuevo Litoral, cancionero litoraleño, cancionero del Litoral y cancionero típico litoraleño haciendo referencia en forma genérica a la música de la región del Litoral.

Por otra parte, cuando expresan canción litoraleña y/o canción ciudadana se estarían refiriendo puntualmente a la litoraleña.

Al referirse al chamamé lo hacen por medio de las expresiones canción típica y/o canción cómica, y por último cuando se expresa canción del Litoral hacen referencia a esa canción de expresión unificada –con el basamento rítmico del chamamé– que tendría como meta revertir una idea que se poseía en relación con determinado *status* social y musical de los artistas del Litoral.

El subtítulo de “Canción del Litoral” en algunas de las obras vocales de Carlos Guastavino, hace alusión directa a la región del Litoral pero en forma particular, desde mi criterio de análisis, al chamamé y a la organización rítmica de su acompañamiento.

Los dos entrevistados por la revista *Folklore* dejan entrever, por medio de sus emocionadas expresiones, que lo que subyace en toda la conversación es la música y la poesía, y particularmente la música del chamamé siendo la base indiscutible, en mayor medida, de cualquier otro tipo de construcción musical del Litoral argentino en función de los diversos intereses de aquella época.

Quisiera cerrar este trabajo con las palabras de Carlos Guastavino:

Me siento cada vez más afirmado dentro de lo popular. No quiero hacer nada que me saque de ese camino. Ojalá lo consiga. No quiero decir que me desvelo por lograr esa popularidad, pero si la consigo, el premio a mi labor no será el dinero ni los honores posibles, sino esa misma popularidad, auténticamente lograda³⁹.

³⁹ Benarós. “Carlos Guastavino”, p. 6.

Hector Giménez: Especialista en Musicología por el Departamento de Artes Musicales y Sonoros de la Universidad Nacional del Arte. Licenciado en Teoría y Crítica de la Música por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Dedicado a la gestión cultural, organiza y ofrece conciertos regularmente a través de la organización *Formosus*, que fundó en 2007. Cursa la Maestría en Musicología, carrera de posgrado del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Integra el proyecto de investigación DAMuS-UNA "Música, identidad e inmigración italiana en Argentina y Uruguay", financiado dentro de la programación 2018-2019. Creador y conductor del programa radial "Pensar la Música" en LRA8 Radio Nacional Formosa desde el 2016. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

La música religiosa de Alfonso Letelier en el marco de la promoción institucional de la Universidad de Chile: *Vitrales de la Anunciación* (1950) y *Nocturno* (1991)

Cristián Guerra Rojas
Universidad de Chile

Resumen

Alfonso Letelier Llona (1912-1994) es un compositor que tuvo una vinculación institucional mayor con la Universidad de Chile, según la tipología propuesta por Luis Merino (2018). Estableció además vínculos con instituciones internacionales como la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM).

Formado en el catolicismo, en su catálogo se encuentran obras relacionadas directamente con este credo como *Vitrales de la Anunciación* (1950). Sin embargo, hay testimonio que tuvo dudas y crisis de fe, hecho que se percibe en obras como *Nocturno* (1991).

La presente ponencia se enmarca dentro del proyecto “La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile”, cuyo investigador responsable es Luis Merino junto a un equipo integrado, entre otros, por el autor de esta ponencia. En este marco, el objetivo que formulo en el caso de Letelier es identificar cuál es el lugar que ocupa su producción religiosa, relacionada con la tensión entre sus creencias y sus dudas, dentro del total de su obra en la promoción institucional que la Universidad de Chile ha fomentado en términos de su circulación y recepción.

Conceptos clave: Alfonso Letelier Llona, Universidad de Chile, música académica chilena, música religiosa.

The religious music of Alfonso Letelier in the framework of the institutional promotion of the University of Chile: *Vitrales de la Anunciación* (1950) and *Nocturno* (1991)

Abstract

Alfonso Letelier Llona (1912-1994) is a composer who had a greater institutional link with the University of Chile, according to the typology proposed by Luis Merino (2018). He also established links with international institutions such as the International

Contemporary Music Society (SIMC) and the Latin American Center for Advanced Music Studies (CLAEM).

Formed in Catholicism, his catalog contains works directly related to this creed, such as *Vitrales de la Anunciación* (1950). However, there is testimony that he had doubts and crisis of faith, a fact that is perceived in works such as *Nocturno* (1991).

This paper is part of the project "The institutionalization of the modernity of classical music as a social practice between 1928 and 1973 within the framework of the University of Chile", whose responsible researcher is Luis Merino with a team that includes the author of this paper. In this context, the objective that I formulate in the case of Letelier is to identify the place that his religious production occupies, related to the tension between his beliefs and his doubts, within the total of his work in the institutional promotion that the University of Chile has fostered in terms of its circulation and reception.

Keywords: Alfonso Letelier Llona, University of Chile, Chilean classical music, religious music.

Preliminares

La presente ponencia se enmarca dentro del Proyecto N° 1160102 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), titulado “La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile”, cuyo investigador responsable es Luis Merino junto a un equipo integrado, entre otros, por el autor de esta ponencia. Entre los objetivos de este proyecto están:

1. Analizar el papel que desempeña la Universidad de Chile en la formación, el cultivo y la comunicación de la música nacional tanto en el país como en el extranjero.
2. Identificar a los compositores que surgen en este período.
3. Abordar de manera integrada a la *poiesis*, la circulación de la obra y la recepción¹ de la música de estos compositores en el período comprendido entre 1928 y 1973.
4. Investigar la formación de los principales creadores de este período, las especies musicales cultivadas por cada uno de ellos, sus motivaciones, el conjunto de las fuentes que subyacen en su obra, el proceso de permanencia y cambio estilístico, los principales aportes y trascendencia de su música.

El equipo de investigación ha identificado tres etapas en la historia de la institucionalidad de la música académica en Chile: 1) la etapa «protoinstitucional» (desde la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1849 hasta su reforma en 1928), 2) la etapa «monoinstitucional» (en que la Universidad de Chile toma un papel crucial para la implementación de una institucionalidad musical apoyada por el Estado, desde 1928 hasta 1973) y 3) la etapa «multinstitucional» (en que, después del golpe militar de 1973 y hasta hoy, se produce un debilitamiento paulatino de la institucionalidad amparada por la Universidad de Chile y se verifica una diversificación de organizaciones que respaldan el cultivo de la música académica).

Dentro de este marco, me ha interesado estudiar la música religiosa. Este ámbito lo entiendo en un sentido amplio que abarca desde la adscripción a un credo específico hasta la reflexión acerca de la vivencia de lo numinoso y lo trascendente más allá de religiones institucionalizadas, plasmado en las obras musicales pertinentes.

¹ Según la propuesta de Zenck, el concepto de “recepción” que se ha manejado en el marco de este proyecto corresponde aproximada y solamente al modelo “auditor individual-obra”. Zenck, Martín. “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale”, en Gianmario Borio y Michela Garda (eds.), *L'Esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*, EDT, Turín, 1989, pp. 96-116.

En este tenor, se ha identificado un grupo de siete compositores chilenos relevantes de la primera mitad del siglo XX y cuya obra fue gestada mayoritariamente en la etapa monoinstitucional de la música académica en Chile: Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquertt, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Carmela Mackenna, Juan Orrego-Salas y Carlos Riesco. Al examinar la presencia de obras religiosas en sus catálogos, se constata que en todos estos casos este tipo de música ocupa un porcentaje menor en términos tanto de creación como de su «rango de circulación» (RC)² en Chile. Sin embargo, el compositor que presenta mayor porcentaje de obras religiosas en su catálogo es Letelier con un 35,5% (22 de 62). Su producción religiosa ocupa un lugar importante dentro del total de su obra, en el contexto de la promoción institucional que la Universidad de Chile ha fomentado en términos de su circulación. De aquí que su caso resulta particularmente interesante y a la vez complejo.

Alfonso Letelier Llona, música y religiosidad

Alfonso Letelier Llona (1912-1994) fue un compositor que tuvo una vinculación mayor con la Universidad de Chile, según la tipología propuesta por Merino y Garrido³, desde su formación musical hasta el ejercicio del cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (1952-1962) y la obtención del Premio Nacional de Arte Mención Música (1968). Estableció vínculos con instituciones internacionales como la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). En el caso de Argentina, fue en este país en que se publicó la partitura de sus *Variaciones en fa* para piano⁴, y en 1962 fue convocado por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) para integrar el primer jurado que otorgó becas a sus estudiantes, junto a Alberto Ginastera y Lauro Ayestarán.

Formado en el catolicismo, Luis Merino se refiere a él como un compositor con “una profunda y sensitiva fe cristiana”⁵. Durante los años del Concilio Vaticano II, se opuso a reformas como la incorporación de las llamadas «misas folclóricas» que

² El rango de circulación corresponde a la razón entre el estreno de la obra y el número de veces que ha vuelto a ejecutarse en Chile, de acuerdo a los registros encontrados en la *Revista Musical Chilena*. Por razones de espacio no detallo cifras ni porcentajes en los catálogos de los otros seis compositores mencionados, los que aparecen en un archivo complementario de esta ponencia, recuperable desde [www.researchgate.net/publication/328074892_Guerra_AAM_2018_PPT-PDF].

³ Véase Merino, Luis y Julio Garrido. “La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica”, *Resonancias*, 42, 2018, p. 79-113.

⁴ Letelier, Alfonso. *Variaciones en fa*, Barry, Buenos Aires, 1959.

⁵ Merino, Luis. “Alfonso Letelier Llona (1912-1994)”, *Revista Musical Chilena*, 182, 1994, p. 7. [Editorial].

surgieron en Chile y Latinoamérica a partir del modelo de obras como *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. Con este fin participó en 1969 en la fundación de la Asociación Cultural de Artes Cristianas y Litúrgicas “Magnificat”, cuya presidencia ejerció desde ese año hasta su muerte⁶. Sin embargo, su hijo Miguel Letelier Valdés dejó testimonio que su padre tuvo “muchos peros, se cuestionó mucho y fue perdiendo la fe al final de su vida”⁷.

De las 62 obras en el catálogo de Letelier, 46 fueron estrenadas y han tenido circulación en Chile (74,19%). De las 62, 22 son religiosas (35,5%), 11 de ellas estrenadas y con circulación en Chile (50%)⁸. Entre ellas, las obras con mayor circulación en Chile son *Nocturno* (RC=1-16, etapa multinstitucional) y *Vitrales de la Anunciación* (RC=1-11, etapa monoinstitucional). Ambas representan además el espectro más amplio de lo que puede considerarse como música religiosa, desde piezas claramente vinculadas con la liturgia católica hasta otras que corresponden a reflexiones de índole existencial y metafísica.

Resulta así interesante tratar de dilucidar de qué manera la tensión entre las creencias y las dudas en el ámbito religioso de Letelier se corresponden con los rasgos estilísticos de las obras pertinentes y cómo esto eventualmente se relaciona, asimismo, con su circulación y recepción. Para ello tomo como ejemplo las dos obras de mayor circulación de Letelier en Chile dentro de este ámbito, *Vitrales de la Anunciación* y *Nocturno*.

***Vitrales de la Anunciación* (1950)**

Poesis y circulación

Vitrales de la Anunciación, definida como “cantata religiosa”, está escrita para oboe, corno inglés, fagot, dos trompetas, piano, campanas, cuerdas, soprano y coro femenino. Su origen es la música incidental de la pieza teatral *L’Annonce faite à Marie* [*La Anunciación a María*] de Paul Claudel (1868-1955), estrenada y representada en Chile en 1949⁹. Además está dedicada a la memoria de Consuelo Letelier, hermana del

⁶ Garrido, Julio. “La música litúrgica católica en el Concilio Vaticano II: aproximaciones al caso chileno”, inédito, 2018, snp.

⁷ Vázquez, Hernán Gabriel. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 2015, p. 159.

⁸ Véase nota 2. Reitero que las cifras y rangos de circulación se extraen de los datos registrados en la *Revista Musical Chilena*.

⁹ Estrenada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. Letelier se vinculó con ella por la amistad que lo unía a Etienne Frois, Fernando Debasa y Pedro Mortheiru, quienes tradujeron y montaron la pieza.

compositor y en tal sentido “encierra sublimada toda la fuerza de su dolor, afecto y confianza en la determinación divina del acontecer humano”¹⁰. Presenta cinco partes o “vitales” que ocupan textos en latín (versos del ángelus, himno *Rorate coeli*) y en castellano (poemas de Lope de Vega y de Juan Álvarez Gato).

Vitales, como obra de concierto independiente de la pieza teatral, fue estrenada el 31 de agosto de 1950 en el Salón Sur del Hotel Carrera en Santiago de Chile, en el marco de la temporada 1950 de Conciertos de la Asociación Nacional de Compositores (ANC), entidad muy cercana a la Universidad de Chile y a la que pertenecía. Sus intérpretes fueron la argentina Clara Oyuela (soprano), las voces femeninas del Coro de Madrigalistas dirigido por Sylvia Soublette (concuñada del compositor), conjunto de cámara y la dirección general de Zoltan Fischer.

Después de su estreno, existe registro de otras 10 ejecuciones en Chile de esta obra, con diferentes intérpretes, entre 1950 y 2012¹¹. Además hay información de dos ejecuciones de la obra en el extranjero¹². Agreguemos una edición de la partitura en 1976¹³ y tres registros fonográficos comerciales de ejecuciones en vivo de la obra¹⁴.

¹⁰ Becerra Schmidt, Gustavo. "El Estilo de los Vitales de la Anunciación Op. 20 de Alfonso Letelier", *Revista Musical Chilena*, 57, 1958, pp. 5-22, 5. La muerte de Consuelo Letelier coincidió además con el estreno de la versión completa de los *Sonetos de la Muerte*, obra basada en poemas de Gabriela Mistral. Véase Urrutia Blondel, Jorge. "Los Sonetos de la Muerte y otras obras sinfónicas de Alfonso Letelier", *Revista Musical Chilena*, 109, 1968, pp. 11-32, 14.

¹¹ Estos datos fueron obtenidos de la *Revista Musical Chilena*. Los números a continuación indican número de la revista, año de su publicación y páginas de donde fue obtenida la información: 43, 1952, pp. 89-90; 44, 1954, p. 74; 85, 1963, p. 123; 142-144, 1978, p. 152; 169, 1988, p. 104; 215, 2011, p. 105; 218, 2012, p. 114. [Este criterio se mantendrá para el resto de las notas del mismo tipo]. Además, véase folleto CD *Alfonso Letelier: una luz del tiempo y del espacio*, 1996; [<http://valarcondirector.blogspot.com/2013/01/asd.html>]; [<http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2013/08/Reseña-CFVM.pdf>]; [www.ceacuchile.com/2012/07/maximiano-valdes-dirige-homenaje-de-la-orquesta-sinfonica-de-chile-a-alfonso-letelier/#.W2CeZFAzbIU] y [www.uahurtado.cl/v-temporada-de-conciertos-presenta-alfonso-letelier-100-anos/].

¹² *Revista Musical Chilena*: 47, 1954, p. 67 y 55, 1957, p. 44. En 169, 1988, p. 104 se afirma que “la obra ha sido ejecutada en diversas oportunidades, tanto en Chile como en Argentina”.

¹³ Letelier, Alfonso. *Vitales de la Anunciación*, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Santiago de Chile, 1976. [Letra de la liturgia católica de adviento, Lope de Vega y Juan Álvarez Gato].

¹⁴ *Obras Sinfónicas/Vitales de la Anunciación* (LP RCA Victor, CRL 2, 1953); *Música Contemporánea. Alfonso Letelier Llona, compositor chileno* (SVR MCC 04, 1988), fonograma reeditado como CD con el título *Alfonso Letelier: Una luz del tiempo y del espacio* (SVR-3006-2, 1996); *Música Chilena, 15 años de Interpretación 1998-2012* (Facultad de Artes, DMUS, 2012, CD N°6). Hay además una cuarta versión digitalizada de libre descarga desde [www.ceacuchile.com/multimedia/discografia/#.W3m4tugzbiU]. Detalles de intérpretes en la fuente mencionada en nota 2.

Recepción

El primero de varios comentarios valorativos que encontramos de *Vitrales*¹⁵ aparece en la reseña de su estreno, escrita por Daniel Quiroga, el que destaca el “enlace entre la religiosidad fundamental que mueve la obra, y los generosos medios musicales [...] con que Letelier encara la armonía y la orquestación”¹⁶. En 1955 el mismo Letelier, al comentar la visita que realizó a Claudel en 1952, afirmó que *Vitrales* era “la más íntima y la más querida de mis obras musicales”¹⁷.

En 1958, año en que tanto la dirección de la revista como el decanato de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales estaban a cargo de Letelier, la *Revista Musical Chilena*, órgano nacido en el seno de la institucionalidad musical implementada en la Universidad de Chile, publicó un análisis de esta obra hecho por Gustavo Becerra Schmidt¹⁸. Este autor explícitamente deja de lado su relación con la pieza teatral para abordar los *Vitrales* como obra autónoma, incluso tomando el texto (letra) solo como referencia. De este modo, realiza un análisis sistemático pero netamente “laico”, dando cuenta de elementos melódicos, texturales, instrumentales y formales. Becerra identifica el vínculo estilístico de los *Vitrales* con el canto gregoriano y con la polifonía renacentista, pero también con la armonía moderna de cuño hindemithiano y aun con cierta tendencia al serialismo. Sin embargo, destaca especialmente la dimensión melódica de la obra donde llega a identificar rasgos de “genialidad”. Años después Letelier endosó este estudio¹⁹.

En 1968, con ocasión de la incorporación de Letelier a la Academia Chilena de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz expresó que en su obra y estilo en general se manifiesta una “vena dramática”, una “angustia metafísica fundamental” vinculada con el misticismo español²⁰. En 1988, con ocasión de la presentación de la obra en mayo de 1987 en el Teatro Municipal de Santiago, el director Maximiliano Valdés afirmó que la obra era “muy querida por él no solo por ser una obra muy inspirada escrita por su tío, sino también porque su madre, Sylvia Soublette, la cantó en el estreno, dándole un sello muy particular”²¹. En 1997, al reseñar la aparición en CD de la obra, Guillermo Marchant

¹⁵ Por razones de espacio menciono solamente algunos de ellos, el resto en fuente mencionada en nota 2.

¹⁶ *Revista Musical Chilena*: 38, 1950, p. 138.

¹⁷ Letelier, Alfonso. “Mi visita a Paul Claudel”, *Revista Musical Chilena*, 49, 1955, p. 19.

¹⁸ Véase Becerra Smith. “El estilo de los vitrales”.

¹⁹ Véase *Revista Musical Chilena*: 169, 1988, p. 104.

²⁰ Santa Cruz, Domingo. “El Compositor Alfonso Letelier”, *Revista Musical Chilena*, 100, 1967, pp. 8-26, 12.

²¹ [Maximiliano Valdés es hijo de Sylvia Soublette y de Gabriel Valdés (político y músico aficionado), hermano de Margarita Valdés, la esposa de Letelier]. *Revista Musical Chilena*: 169, 1988, p. 104.

propone un vínculo entre los fragmentos litúrgicos, el concepto de “vitral gótico” y los juegos de textura musical²². Y en 2000 Julia Inés Grandela la califica como su obra cumbre en la música religiosa²³.

Así, personas vinculadas directamente con la institucionalidad de la Universidad de Chile como Becerra, Santa Cruz, Grandela o el propio Letelier, o músicos familiares del compositor como Max Valdés, han incidido en la circulación de *Vitrales* y reconocen en esta obra un hito en su trayectoria. Y además, Santa Cruz y Becerra, identifican en ella elementos que apuntan hacia el futuro desarrollo en el idiolecto de Letelier, especialmente la tendencia hacia el atonalismo y serialismo, que se pueden vincular con esa vena «místico-dramática» que atraviesa toda su producción.

Nocturno (1991)

Poesis y circulación

Nocturno es una obra vocal²⁴ dedicada al Ensamble Bartók-Chile, agrupación de la que formaba parte la contralto Carmen Luisa Letelier, hija del compositor, y que ha sido patrocinada por el Departamento de Música de la Universidad de Chile. Está escrita para voz, clarinete en si bemol, violín, violonchelo y piano. El texto fue escrito por el propio compositor y culmina con la cita (alterada en su final) de dos versos tomados del libro de las Lamentaciones de Jeremías (1: 12) y usados tanto para la liturgia del Responsorio de Tinieblas en Sábado Santo como para la celebración de la Virgen de los Dolores (15 de septiembre): “*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte: Si est dolor sicut dolor mundi*” [el texto litúrgico dice *meus* en lugar de *mundi*]²⁵.

Existe poca información acerca de la gestación de esta pieza, la última del catálogo de Letelier. Si se vincula con esa crisis de fe que vivió en sus últimos años según su hijo Miguel, se puede relacionar con la enfermedad y fallecimiento de Francisco Letelier Valdés, su hijo menor, en 1992. La relevancia que el compositor veía en esta pieza se puede vislumbrar en las palabras de Valene Georges, clarinetista y fundadora del Ensamble Bartók-Chile:

Ha sido un privilegio para el Ensemble Bartók estar asociados a tantos compositores ilustres de Chile, empezando con nuestro padre espiritual, Don

²² *Revista Musical Chilena*: 188, 1997, p. 118.

²³ Véase Grandela, Julia Inés. “Letelier Llona, Alfonso”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 1999, 6, p. 897.

²⁴ No debe confundirse con una pieza del mismo nombre que data de 1966, con texto de Carmen Valle, escrita para voz y cuarteto de cuerdas y que forma parte del ciclo *Estancias Amorosas*.

²⁵ Texto completo en fuente mencionada en nota 2.

Alfonso Letelier, quien trabajó muchos años con nosotros compartiendo su sabiduría musical y regalándonos hacia el fin de su vida su última obra, *Nocturno*, que es una especie de compendio de su pensamiento musical. Cómo olvidar su último pedido en su lecho de muerte, con mis manos entre las suyas, suplicándome "no dejen de cantar mi canción". Para nosotros es un ruego simbólico que incluye a toda la música chilena²⁶.

Nocturno presenta un rango de circulación en Chile ligeramente más amplio (RC=1-16) que *Vitrales de la Anunciación* (RC=1-11). Fue estrenado el 23 de octubre de 1991 en el Goethe-Institut de Santiago por el Ensemble Bartók-Chile dentro del marco del Tercer Festival de Música Contemporánea. Todos los registros posteriores de sus ejecuciones, tanto en Chile como en el extranjero, corresponden a presentaciones de esta agrupación. En Chile tenemos, como se ha dicho, 16 registros entre 1991 y 2012, incluyendo su estreno²⁷, y 7 registros de presentaciones en el extranjero entre 1992 y 2005²⁸.

Hasta hoy la partitura de la obra no ha sido publicada y el único registro comercial existente corresponde a un registro en el CD *Chile Contemporáneo en el sonido de Ensemble Bartók* (SVR-6003-2, 1997), tomado de una presentación de la agrupación realizada en noviembre de 1996.

Recepción

Nocturno hasta ahora no ha sido objeto de análisis pormenorizados ni encontramos comentarios valorativos con la misma abundancia y elaboración que en el caso de *Vitrales*. Con ocasión de su estreno, Quiroga escribió que “el compositor chileno que parece sentir una agobiante angustia existencial, lo dice en música con vigorosa entrega de concentrados medios expresivos. El auditorio podía recordar los mejores momentos de los Sonetos de la Muerte del autor”²⁹. Casi las mismas palabras reiteran Fernando García³⁰ y Guillermo Marchant³¹. Por su parte, Grandela señala su lugar como

²⁶ *Revista Musical Chilena*: 191, 1999, p. 88.

²⁷ *Revista Musical Chilena*: 176, 1991, p. 109; 178, 1992, pp. 115-116; 181, 1994, p. 130; 182, 1994, p. 128; 183, 1995, pp. 107 y 109; 183, 1995, p. 117; 186, 1996, pp. 87-88 y 93; 189, 1998, p. 95; 194, 2000, p. 102; 204, 2005, p. 113; 217, 2012, pp. 107-108 y folleto del CD *Chile Contemporáneo en el sonido de Ensemble Bartók*.

²⁸ *Revista Musical Chilena*: 178, 1992, p. 115-116; 179, 1993, p. 135; 186, 1996, p. 93 [Basílica Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires]; 189, 1998, p. 89; 193, 2000, p. 100; 195, 2001, p. 85 y 204, 2005, p. 117.

²⁹ Quiroga, Daniel. “Crítica musical”, *El Mercurio*, 33014, 26 de octubre de 1991, p. C26.

³⁰ *Revista Musical Chilena*: 176, 1991, p. 109.

³¹ *Revista Musical Chilena*: 189, 1998, pp. 105-106.

última pieza del compositor y su «inspiración» en el *O vos omnes* de la liturgia de Semana Santa³².

Algunas frases interesantes las encontramos en las palabras del crítico estadounidense Allan Kozinn, publicadas con ocasión de una presentación realizada por el Ensamble Bartók-Chile en la Sala Weill del Carnegie Hall el 29 de septiembre de 1992: “*Nocturno* (1991) de Alfonso Letelier establece un clima oscuro y nerviosamente intenso del cual emergían melodías elegantes y cálidas”³³.

Estas palabras se pueden relacionar con aquellas palabras citadas de Georges: “es una especie de compendio de su pensamiento musical”. Efectivamente, siendo una pieza disonante no es completamente atonal, de hecho se percibe un eje en torno a la tonalidad de Re. Pero además, si admitimos ese eje, resulta que coincidentemente la versión gregoriana de *O vos omnes* usada para la fiesta de la Virgen de los Dolores se encuentra en el modo II (hipodórico), donde re es la nota principal o *finalis*. De hecho, al observar ciertas coincidencias de alturas y recordando que, tanto en *Vitrales* como en *Sonetos de la Muerte* y otras obras, Letelier recurre al canto gregoriano como material musical³⁴, podemos postular como hipótesis que al menos parte del material musical principal de *Nocturno* deriva de la transformación de aquel del canto litúrgico mencionado³⁵. Y aunque su idioma sea diferente al de *Vitrales*, no olvidemos que ya en dicha obra está el germen del cambio en el idiolecto del compositor, tal como expuso Becerra. En cuanto a su texto y significación, se puede apreciar que el sentido religioso sigue presente aunque en una dimensión tensa, distinta a aquella de *Vitrales*. No tenemos aquí la esperanza serena del Adviento, sino la tristeza desolada del Viernes Santo o de la Virgen Dolorosa, o la desesperanza místico-dramática que Santa Cruz advierte sublimada incluso en los mismos *Vitrales*.

Perspectivas

El trasfondo religioso de Alfonso Letelier se evidencia en la génesis de *Vitrales de la Anunciación* y *Nocturno*, con el predominio de una fe serena y esperanzada en el primer caso y de una fe que sucumbe a la angustia y la duda existencial en el segundo.

³² Grandela. “Letelier Llona, Alfonso”, p. 899.

³³ Kozinn, Alan. “Classical Music in Review”, *The New York Times*, 1 de octubre de 1992, p. 14. Recuperado de [www.nytimes.com/1992/10/01/arts/classical-music-in-review-534692.html].

³⁴ Véase Urrutia Blondel. “Los Sonetos de la Muerte” y Letelier Llona, Alfonso. “Los Sonetos de la Muerte en su acontecer musical”, *Revista Musical Chilena*, 153-155, 1981.

³⁵ Véanse detalles en fuente mencionada en nota 2.

Ambas piezas fueron estrenadas en el marco del respaldo institucional de la Universidad de Chile, la primera en la etapa monoinstitucional y la segunda en la multinstitucional. La circulación de ambas piezas ha contado también con ese respaldo, extendido hacia otras instituciones en el caso de *Vitrales* en los primeros años del siglo XXI. Pero mientras *Vitrales* ha sido ejecutada por diferentes agrupaciones en vivo y en registro fonográfico, *Nocturno* hasta ahora ha permanecido como parte del repertorio exclusivo del Ensamble Bartók-Chile.

Recordemos nuevamente la interpretación que Valene Georges hace de la petición del compositor de “no dejar de cantar su canción (el *Nocturno*)”: “Para nosotros es un ruego simbólico que incluye a toda la música chilena”. ¿Será que aquella alegría de los *Vitrales de la Anunciación* corresponde metafóricamente con aquella esperanza, propia de la década de 1950 en Chile, de un esplendor presente y futuro para la música académica chilena gracias a la institucionalidad implementada en esos años? ¿Y aquella angustia existencial que se muestra en el *Nocturno* correspondería asimismo a la incertidumbre frente al presente y futuro de esa música a fines del siglo XX, en el marco de una institucionalidad diversificada y frágil al mismo tiempo³⁶? Es una interpretación posible, pero fundada en la evidencia que ambas piezas, surgidas y relacionadas directamente con la faceta religiosa del compositor, en su riqueza que oscila entre la alegría y la angustia místico-dramática, han circulado y han sido valoradas en diferentes etapas de la historia institucional de la música académica chilena.

³⁶ Tal como se observó en conversación con Lorena Valdebenito en la presentación de esta ponencia, también podría relacionarse con la oscilación entre esperanza y desaliento respecto de lo que ha sucedido con la música litúrgica católica antes y después del Concilio Vaticano II, música muy apreciada por Letelier y que lo llevó a presidir la asociación “Magnificat” como se ha dicho.

Cristián Guerra Rojas: musicólogo y académico, Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (2008), Magíster en artes mención musicología (2002), Universidad de Chile. Es académico del Departamento de Música de la Universidad de Chile desde 1993 y se ha desempeñado como docente en el Instituto de Estética (2008-2014) y en el Instituto de Música (2015-2016) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, así como en otras instituciones. Ha participado en calidad de investigador principal o de coinvestigador en diversos proyectos, con publicaciones en revistas nacionales e internacionales y ponencias en congresos científicos tanto en Chile como en el extranjero. Es miembro de organizaciones musicológicas nacionales e internacionales. Actualmente ostenta el cargo de director de la Revista Musical Chilena y de presidente de la Sociedad Chilena de Musicología.

Intervación y segunda técnica en *Vilanos* de Luciano Azzigotti

Daniel Halaban
Facultad de Artes. UNC

Resumen

En este trabajo nos proponemos pensar la obra *Vilanos*, para dos flautas amplificadas, del compositor argentino Luciano Azzigotti, volviendo sobre los conceptos benjaminianos de “intervación” y “segunda técnica”. La apuesta consiste en poner en juego estas categorías, las cuales han sido vastamente retomadas para pensar el cine, y transponerlas a la reflexión sobre música, para acercarnos, desde una perspectiva poco explorada, a un problema central de la Nueva Música: el uso de medios técnicos electrónicos.

Consideramos que en la obra de Azzigotti el modo particular de amplificación - un pequeño micrófono de condensador colocado adentro de cada una de las flautas y un compresor en la amplificación-, tienen un papel decisivo, tanto en la construcción de la pieza, cuanto en su recepción. Podemos escuchar en detalle todos los sonidos de las llaves, las articulaciones más sutiles de los intérpretes en la embocadura, e incluso acoples que se producen debido a la preparación de la flauta.

De este modo, las singularidades de la pieza apelan a un modo específico de interacción entre el cuerpo del intérprete y el instrumento musical, volviendo sobre reflexiones en torno a Marx y la relación entre la tecnología y lo humano.

Con estos elementos se procura, no solo decir algo sobre *Vilanos*, sino en avanzar en una propuesta de reflexión que pueda captar algunas implicancias políticas y filosóficas de los usos de la técnica en las obras musicales, un aspecto central en la composición de Nueva Música en la actualidad.

Conceptos clave: intervación, segunda técnica, música y política.

Innervation and Second Technology in *Vilanos* by Luciano Azzigotti

Abstract

In this paper we aim to analyse *Vilanos* for two amplified flutes in C, by Argentinian composer Luciano Azzigotti, through Walter Benjamin's concepts of “innervation” and “second technology”. We attempt to rethink these categories, which have been extensively applied to cinema, and transpose them into the reflection on music, in order to approach, from an scarcely explored perspective, a central problem of New Music: the use of electronic media.

We posit that in Azzigotti's work the particular way the instruments are amplified -i.e.: through a condenser microphone inserted inside each flute- has a decisive role in the construction of the piece and in its reception. We can hear with utmost detail all key clicks, subtle changes in embouchure and even feedback sounds produced due to the flute preparation.

Thus the singularities of the piece direct our attention to a specific modus of interaction between the performer's body and the musical instrument, demanding us to reconsider Marx's ideas about the relationship between humans and technology.

Hence what we intend is, not only to say something about *Vilanos*, but to contribute in providing tools to reflect on political and aesthetical implications of technology in New Music today.

Keywords: innervation, second technology, music and politics.

En el año 2014, en el marco del concierto Escrituras argentinas organizado por conDiT¹ y realizado en cheLA² en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se estrenó la obra *Vilanos* para dos flautas en do amplificadas del compositor Luciano Azzigotti³, compuesta especialmente para el dúo porteño MEI flautas, integrado por Patricia García y Juliana Moreno.

Esta obra se caracteriza por sonoridades singulares posibilitadas por un modo original y preciso de amplificación⁴. Este consiste en insertar un micrófono DPA-4066⁵ en el cuerpo de cada flauta a una distancia de aproximadamente 29 centímetros desde el pie del instrumento (es decir, entre las llaves de sol y de mi). La señal tomada por cada uno de los micrófonos se dirige por canales independientes hacia un mezclador con compresor y ecualizador gráfico; el primero permite igualar los niveles de las señales, mientras que el segundo atenuar o intensificar algunos parciales, de acuerdo a las especificidades acústicas de cada espacio de concierto. Esta señal es emitida finalmente por dos monitores activos de entre 10 y 15 pulgadas y un subwoofer de 15 a 18 pulgadas.

Esta «flauta ampliada», por un lado, permite obtener una gama de sonidos inéditos en el repertorio de flautas. El universo tímbrico que se abre con esta obra proviene, en primer lugar, de la escucha del detalle y de la cercanía de sonidos convencionales para la Nueva Música –ruido de llaves, sonidos eólicos, tongue rams, whistle tones, etc.– que, sin embargo, suenan renovados en este contexto técnico, y, en segundo lugar, de la retroalimentación que se produce aquí. Como indica el compositor en su nota de programa, “[a]l amplificar la flauta, cada uno de los agujeros se transforma a su vez en un tubo cerrado con su propia fundamental y componente armónico”⁶. Al

¹ Conciertos del Distrito Tecnológico, plataforma de producción de música de concierto fundada por Luciano Azzigotti, radicada hasta 2016 en cheLA, y a partir de entonces itinerante.

² Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano que funciona en una ex fábrica restaurada ubicada en Parque Patricios, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Cf. Acerca de cheLA, Recuperado de [<http://chela.org.ar/información>].

³ Luciano Azzigotti (Buenos Aires, 1975). Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de La Plata, fundador de la plataforma conDiT y actual director del TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación) de La Plata. Sus trabajos abarcan obras de concierto experimentales, composición algorítmica, instalaciones, experiencias con nueva luthería, composición química, entre otras. Para más información, véase la biografía disponible en [<http://zztt.org/es/bio/>].

⁴ Las instrucciones para la amplificación así como las indicaciones de toque que se describen a continuación se encuentran en la partitura.

⁵ Se trata de un micrófono de condensador de alta definición en miniatura, muy utilizado en obras de Nueva Música.

⁶ Azzigotti, Luciano. *Vilanos*, inédito, 2014, p. 1.

mismo tiempo estas características demandan actualizar las técnicas de toque, especialmente las que atañen a la embocadura y la boca⁷.

Estas particularidades en el modo de producir el sonido y en la resultante sonora nos demandan una reflexión sobre la dimensión estético-política que allí se inaugura. En este sentido nos proponemos retomar algunas de las categorías propuestas por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Si bien Benjamin está trabajando allí principalmente con el cine, consideramos que podemos pensar las prácticas musicales a la luz de estas ideas.

Por otro lado, también es cierto que los medios técnicos de producción y circulación, así como las condiciones sociales en que estos se insertan, han cambiado sustancialmente, casi un siglo más tarde las ideas expuestas más arriba tienen la vigencia de la profecía aún no cumplida. Es legítimo preguntarse si esta teoría que versa especialmente sobre el cine es productiva para pensar la Nueva Música, especialmente aquella que involucra la tecnología.

....

Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* diferencia entre primera y segunda técnica. Su reflexión emerge en el contexto del advenimiento de los nuevos medios técnicos, a principios del siglo XX. Estas dos modalidades de la técnica se distinguen tanto por su temporalidad, cuanto por su factura técnico-artística que comprometen políticamente la relación de la corporalidad humana con el dispositivo técnico.

En la dimensión temporal lo que distingue la primera y segunda técnica es la (i)reversibilidad y la distancia. Mientras que

[l]o que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego⁸.

En términos artísticos Benjamin encuentra la diferencia entre primera y segunda técnica en torno a la articulación entre mimesis, juego y apariencia. En efecto, el autor

⁷ Se puede observar en la partitura la gran cantidad de instrucciones para la ejecución, especialmente el gran detalle con el que se maneja el aparato fonador. Véase Azzigotti. *Vilanos*, p. 2.

⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Ed. Itaca, México, 2003, p. 56.

señala que el “hecho originario de toda ocupación artística”⁹ es la mimesis, cuya referencia escapa al concepto tradicional. Como indica Miriam Hansen, la noción de “representación, vinculada a un referente”¹⁰ anclada en la filosofía de Platón y Aristóteles es desplazada por Benjamin en pos de la idea de una “práctica relacional”, “un modo de acceso al mundo que involucre lo sensual, lo somático y lo táctil, esto es, formas de percepción y cognición corporales; un acercamiento no coercitivo a lo otro que resiste las concepciones dualistas de sujeto y objeto”¹¹.

Puesto que la mimesis como “fenómeno originario” [Urphänomen] de toda ocupación artística¹² involucra al cuerpo que imita, surge una doble condición que compromete a la apariencia y al juego, entrelazados y en tensión. “En la mimesis duermen, dobladas estrechamente la una en la otra, como las hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia y juego”¹³. En efecto, “el que imita hace que una cosa se vuelva aparente”¹⁴ a la vez que “actúa la cosa”¹⁵, juega¹⁶. Desde esta perspectiva de “materialismo antropológico”, la mimesis es constitutiva de lo humano y el arte una de sus manifestaciones más potentes. En palabras de Benjamin “[e]l arte [...] es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un ‘mostrarle cómo’. El arte es, en otras palabras, una mimesis perfeccionada”¹⁷.

En la polaridad entre apariencia y juego, la primera técnica se corresponde con la apariencia. A la inversa, el juego es propio de la segunda técnica.

La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica¹⁸.

La tradición occidental se inclinó por la apariencia pero en la época de la reproductibilidad técnica el juego puede tomar preponderancia.

Así, la segunda técnica con su heterogeneidad temporal y su posibilidad lúdica nos ofrece un horizonte para un nuevo arte, cuyo rol es propuesto por Benjamin como

⁹ Ídem, p. 105.

¹⁰ Hansen, Miriam. *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, California, 2011, p. 147.

¹¹ Hansen. *Cinema and experience*, p. 147 y ss.

¹² Benjamin. *La obra de arte*, p. 105.

¹³ Íbidem.

¹⁴ Ídem, p. 123.

¹⁵ Íbidem.

¹⁶ Sobre la complejidad del concepto de “juego” [Spiel] en Benjamin véase Hansen. *Cinema and experience*, p. 184 y ss.

¹⁷ Benjamin. *La obra de arte*, p. 125.

¹⁸ Ídem, p. 105.

“Einübung”, es decir, “el entrenamiento, la práctica de esta interacción”¹⁹ entre naturaleza y humanidad, contrario al dominio violento y destructivo de la naturaleza, y a la estetización fascista de la política, que supo utilizar estos nuevos medios para captar a las masas.

En el cine, medio artístico privilegiado para el análisis de Benjamin, la segunda técnica, como sugiere Hansen,

[no es simplemente] una adaptación conductista de la percepción y reacción humanas al régimen de aparatos, sino que el cine tiene el potencial de revertir, en forma de juego, las consecuencias catastróficas de una fallida recepción de la tecnología²⁰.

Para abordar el arte desde la segunda técnica, Benjamin propone el concepto de “intervación”²¹ que incorpora herramientas nuevas para la (a)percepción del mundo; una “imbricación fisiológica con la estructura maquina”²².

Benjamin muestra cómo la intervación opera en el arte de la fotografía, en el que las posibilidades de la cámara permiten acceder a una dimensión del mundo aún desconocida para nosotros, o mejor aún, a un nuevo mundo. Escribe en su texto “Algo nuevo acerca de las flores”, reseña del libro que plasma la labor del fotógrafo Karl Blossfeldt²³,

[el artista] no ha podido ir más lejos en este gran escrutinio de toda la gama de percepciones, escrutinio que va a cambiar nuestra imagen del mundo de un modo todavía incalculable [...]. Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes²⁴.

Por supuesto, la apuesta política de Benjamin por la intervación se dirige al colectivo, por eso el cine como espacio de encuentro con la segunda técnica debe “contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para los individuos es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine”²⁵.

¹⁹ Hansen. *Cinema and experience*, p. 139.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ En la versión del ensayo utilizada para este trabajo la traducción del término alemán [Innervation] es reactivación. Para este trabajo preferimos conservar el término intervación para conservar el sentido singular que trabajamos a continuación.

²² Hansen. *Cinema and experience*, p. 133.

²³ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 11-14. Se trata de una reseña sobre el libro de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* [Formas primordiales del arte. Imágenes fotográficas de plantas]. Este libro consiste en una serie de fotografías de plantas con amplificación que permite observar detalles inesperados.

²⁴ Benjamin. *Sobre la fotografía*, p. 12.

²⁵ Benjamin. *La obra de arte*, p. 56.

De este modo, mientras la primera técnica apunta al dominio y la explotación propias del capitalismo, la segunda abre posibilidades emancipatorias. Así, en términos estrictamente políticos la segunda técnica tiene el potencial de abolir las relaciones sociales de dominación, tanto en la relación del hombre con la naturaleza, cuanto en la de los hombres entre sí. Con respecto a lo primero, permite “un juego armónico entre las fuerzas naturales y el hombre”²⁶; en tanto que en las relaciones entre los hombres posibilita prácticas emancipatorias y revolucionarias, “quiere desembocar en la liberación creciente del ser humano de toda sumisión al trabajo”²⁷.

.....

En los experimentos de Pierre Schaeffer en París y de Karlheinz Stockhausen en Colonia, así como en el modo de producción en estudio inaugurado por The Beatles y George Martin en Abbey Road se muestran algunos rasgos de los propuestos por Benjamin, ligados a la reproductibilidad técnica: la distancia, la repetición y experimentación lúdicos, el detalle y la percepción.

Ahora bien, el énfasis de Benjamin está en la (a)percepción del mundo y de nosotros mismos que la segunda técnica puede abrir a través de la intervención, la imbricación hombre-máquina.

En este trabajo proponemos que la potencia del pensamiento de Benjamin retorna si desplazamos el acento hacia la producción, al hacer, aún a sabiendas de las limitaciones de lo colectivo de la intervención en la Nueva Música. En este sentido, una obra como *Vilanos* nos demanda una clave de análisis de la intervención, relación cuerpo-dispositivo anclada en la materialización de la obra, el momento de producción del sonido.

En primer lugar, nos interesa el umbral sonoro que esta obra plantea. La amplificación no procesa el sonido y sin embargo no escuchamos nada parecido al timbre convencional de la flauta. O mejor: no escuchamos el timbre que produce el aire a través de la flauta; en cambio parece que escuchamos «el timbre de la flauta». No solo se trata de los ruidos de llaves o los golpes que puede producir un instrumento –algo ya testimoniado por la música electroacústica– sino que los acoples testimonian el sonido,

²⁶ En la versión francesa se incluye la referencia a Fourier “un jeu ‘harmonien’ entre les forces naturelles et l’homme” la cual, tal vez por discrecionalidad en la traducción, no aparece en la versión Urtext en español. Véase Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” en Max Horkheimer Hg., *Zeitschrift für Sozialforschung*, Año V, Instituts für Sozialforschung, Frankfurt, 1936, p. 47.

²⁷ Benjamin. *La obra de arte*, p. 102.

el aire de «adentro» de la flauta. No necesitamos pasar aire por el instrumento para que este suene, lo que oímos es «cómo suena el instrumento». Se trata de una sonoridad ya contenida en el instrumento, pero que a la vez solo puede ser posible en el medio técnico en el que se encuentra inserta.

Pero hay más. Muchos de los sonidos que se oyen son de la flauta pero también del aparato fonador de las flautistas. Solo es posible en la “interacción concertada” entre cuerpo del intérprete y tecnología. Esto nos permite un “Einübung”, un entrenamiento, no solo de la percepción, sino también del hacer-con-la-máquina.

Mientras que en la música electroacústica el intérprete desaparece en el sonido y en la música instrumental es el instrumento el que no es más que una prótesis separada que media en la intención del intérprete y el sonido, en *Vilanos*, al mismo tiempo que el instrumento es una extensión del instrumentista, éste se vuelve parte del primero. Esto es tal vez lo más singular de la obra.

La herramienta que nos permite pensar un Benjamin de la prótesis la vamos a encontrar en la tradición que inaugura Jacques Derrida en su lectura de la técnica en Marx. Como indica Carlos Casanova, las dos maneras en que se interpreta el pensamiento marxista sobre la técnica son, por un lado, la del dominio planetario (desde una perspectiva heideggeriana), y por otro, la de “la *tecnicidad* como *protetisidad* originaria”²⁸. Con esta segunda perspectiva de corte antropológico se sugiere que la relación hombre-máquina es inherente de la humanidad, y que la técnica es pensada “como unidad co-constituyente, *auto-hetero-noma*, entre el hombre y lo otro que el hombre, entre lo humano y lo no-humano”²⁹.

En el capitalismo industrial, de acuerdo a Marx, hay un paso de esta idea de la técnica como extensión del cuerpo humano, hacia la técnica que subsume al humano como parte del órgano productivo. Las máquinas “ya no como herramientas del hombre sino de un mecanismo, como herramientas mecánicas”³⁰. Como indica Casanova, la fuerza del cuerpo singular “no se define ya por las habilidades del hombre como agente de actividad, sino por el lugar que ocupa como engranaje en relación al conjunto del sistema técnico”³¹.

En palabras de Marx:

²⁸ Casanova, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2016, p. 82. [Cursiva en el original].

²⁹ *Ibidem*. [Cursiva en el original].

³⁰ Marx, Karl. *El capital, Libro I/Vol. 2*, Siglo XXI, México, 2004, p. 454.

³¹ Casanova. *Estética y producción*, pp. 97-98.

El trabajo se presenta, antes bien, solamente como órgano consciente, disperso bajo la forma de diversos obreros vivos presentes en muchos puntos del sistema mecánico, y subsumido en el proceso total. De la maquinaria misma, sólo como un miembro del sistema cuya unidad no existe en los obreros vivos, sino en la maquinaria viva (activa), la cual se presenta frente al obrero, frente a la actividad individual e insignificante de éste, como un poderoso organismo. En la maquinaria el trabajo objetivado se le presenta al trabajo vivo, dentro del proceso laboral mismo, como el poder que lo domina y en el que consiste el capital –según su forma– en cuanto apropiación del trabajo vivo. La inserción del proceso laboral como mero momento del proceso de valorización del capital es puesta, también desde el punto de vista material, por la transformación del medio de trabajo en maquinaria y del trabajo vivo en mero accesorio vivo de esta maquinaria, en medio para la acción de ésta³².

Nuestra apuesta estriba, entonces, en pensar, en algunas expresiones actuales de la Nueva Música, modos de subvertir esta relación alienada del hombre con la máquina, para devolverle a aquel su órgano técnico co-constitutivo, en un esfuerzo emancipatorio, especialmente relevante en el capitalismo tardío, que tiende a la tecnificación instrumental global.

³² Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, vol. 2, Siglo XXI editores, México, 2007, p. 219.

Daniel Halaban (1988): Licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2016 realiza el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Pablo Fessel y la co-dirección de Luis Ignacio García García. Se desempeña como Profesor Titular de Filosofía y estética de la música y como Profesor Adjunto (a cargo) de Análisis Musical I en las carreras de Dirección Coral y de Interpretación Musical de la Facultad de Artes, UNC. Miembro del equipo de investigación “Inequivalencia: mercancía, imaginación y política”, dirigido por García García.

Transtextualidad, criptografía, y elaboración caleidoscópica en *Quenouille* de Jorge Horst

Pablo Ernesto Jaureguierry
UNR – UNL – UBA - CONICET

Resumen

Quenouille fue compuesta por Horst durante junio del 2012 y es, hasta el momento, la quinta y última de sus obras para piano solo. Los procedimientos asociados con la transtextualidad se presentan allí de diferentes maneras e involucran la manipulación de materiales tomados de los compositores franceses Erik Satie y, en una medida ínfima, Claude Debussy. Esta característica nos remite a la elección del idioma utilizado en el título y, a su vez, se relaciona con cuestiones biográficas que conectan a Horst con el dedicatario, el cual es incorporado a la obra desde el paratexto y mediante la criptografía. Así, Horst combina prácticas transtextuales y criptográficas para dar forma a los materiales musicales de *Quenouille*, los cuales son tratados mediante un procedimiento compositivo de su autoría denominado “elaboración caleidoscópica”. En función de estas peculiaridades, nuestro trabajo se enfoca, por un lado, en develar la manera concreta mediante la cual el compositor manipula estos materiales para así acercarnos a una formalización de la “elaboración caleidoscópica” y, por el otro, en aportar elementos que permitan caracterizar la poética de Horst concebida en sentido amplio, es decir, sin dejar de lado su propia producción teórica.

Conceptos clave: transtextualidad, criptografía, elaboración caleidoscópica, Satie, Debussy.

Transtextuality, Cryptography and Kaleidoscopic Elaboration in Jorge Horst's *Quenouille*

Abstract

Quenouille was composed by Horst during June of 2012 and it's, until now, the fifth and last of his solo piano works. Transtextuality procedures are present there in various ways and involve the manipulation of materials taken from the French composers Erik Satie and, in a tiny amount, Claude Debussy. This feature is connected with the language chosen for the title and, at the same time, with biographical facts that link Horst with the honored one, who is incorporated within the piece in the paratext and cryptographically. Subsequently, Horst combines transtextual and cryptographical processes to build his musical materials, which are managed by a compositional

procedure of his own authorship called “kaleidoscopic elaboration”. Due to these peculiarities, our work focuses, on the one hand, on unraveling the actual way in which the composer controls these materials to make possible a formalization of the “kaleidoscopic elaboration” and, on the other hand, on proposing new elements that allow to characterize Horst poetics in a broad sense, that is to say, without disregarding his theoretical production.

Keywords: Transtextuality, Cryptography, Kaleidoscopic Elaboration, Satie, Debussy.

Introducción

El compositor, docente y teórico Jorge Manuel Horst (Rosario, 1963) ocupa un lugar destacado en el campo de la música contemporánea argentina desde principios de la década del noventa. Su importancia en el campo sociocultural se ve incrementada por ser autor de una serie de escritos –los cuales suelen enfocarse en las relaciones entre música e ideología y en aspectos técnicos de la composición– y por su participación en la creación de nuevos espacios para la difusión musical. Horst posee un catálogo con ciento veinte obras, que se inicia con *Tres piezas para viola* (1982), la mayoría de las cuales han sido estrenadas en diversas ciudades tanto argentinas como del exterior. El conjunto se configura en función de una búsqueda por explorar posibilidades diversas y transgredir límites cristalizados, en un marco de erudición que incorpora habitualmente procedimientos transtextuales y criptográficos. Además, la poética horstiana puede distinguirse por una tendencia hacia la utilización de orgánicos particulares, el empleo de instrumentos u objetos poco frecuentes en el campo cultural del compositor y una predisposición hacia el tratamiento de la aleatoriedad en diversos niveles.

Dentro de la producción compositiva de Horst, que continúa acrecentándose a un ritmo vertiginoso, podemos encontrar diecisiete obras para diversos instrumentos solistas, cinco de las cuales son para piano¹. La última de este subconjunto, *Quenouille*, fue escrita durante junio de 2012 y su estreno, a cargo de Andrea García, se llevó a cabo el 10 de octubre de ese mismo año en el marco del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Cervantes de Buenos Aires. La obra, cuya duración aproximada es de tres minutos y medio, ostenta una amplia circulación debido a que ha sido reinterpretada en diversas oportunidades tanto en ámbitos locales como internacionales por varios pianistas. En esta línea, Diego Macías Steiner realizó un concierto-conferencia el sábado 6 de diciembre de 2014 durante las 2° Jornadas Internacionales de Piano de la Universidad Nacional de las Artes en el cual, además de interpretar *Quenouille* y *Barro sublevado*, leyó un trabajo que toma como eje la noción de intertextualidad y se acerca a la manera en que Horst la utiliza en esas composiciones. Dicho texto, hasta donde pudimos profundizar, es el único que trata la obra que estamos estudiando y allí, mediante la presentación del discurso del rosarino, encontramos referencias a los elementos tomados de otros compositores para engendrar los materiales propios y a lo caleidoscópico ligado con cuestiones formales y

¹ Presentadas en orden cronológico, éstas son: *Aquellas noches* (1985), *Uno* (1988), *Barro sublevado* (2003), *Atizando brasas* (2011) y *Quenouille* (2012).

procedimentales. En esta línea, además, contamos con un comentario epitextual de Horst sobre la obra, incorporado en el trabajo descripto, que ratifica lo antedicho: “Conjuro entre jirones, mientras gira y gira la rueca, caleidoscópica, con tenues Debussy y Satie entretejidos”².

Herramientas y materiales

Por otro lado, el vocablo caleidoscópica puede relacionarse, en este contexto, con el procedimiento compositivo que Horst denominó elaboración caleidoscópica. Esta propuesta teórica aparece mencionada por el propio compositor en un listado de procedimientos generales utilizados en *herético furor* (1998, rev. 2001) –quinteto para flauta contralto, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano– que se encuentra en “Acracia y composición musical”³. Además, es interesante señalar que el texto, traducido y con leves modificaciones, reapareció como artículo en el número 136 de la revista alemana *MusikTexte*⁴. No obstante, en ninguno de los dos casos el concepto que nos interesa es ampliado o explicado debido al lugar tangencial que ocupa. Esta situación de indefinición se subsana, al menos parcialmente, gracias a un trabajo inédito de Jorge Edgard Molina, fechado el 24 de abril de 2002, en el cual se exponen observaciones sobre otro quinteto de Horst para flauta, oboe, violín, piano y percusión denominado *Van Gogh* (1990). Allí, Molina caracteriza a la elaboración caleidoscópica como “los cambios de fisonomía que sufre un conjunto acotado de elementos al modificar su posición dentro de un espacio determinado, ya sea por variantes tímbricas, temporales, dinámicas o, en algunos casos, de altura y duplicación”⁵. Vale aclarar que esta elucidación tiene un estatuto privilegiado debido a la estrecha relación que unió a ambos compositores y a que Molina escribió una serie de trabajos sobre la producción de Horst en los cuales logra dar cuenta de un conocimiento agudo de su poética⁶.

² Macías Steiner, Diego. *Imaginarios Sonoros. Migraciones de sentido entre compositor e intérprete*, inédito, 2014, p. 6. Una versión revisada de este texto, con algunas modificaciones substanciales, puede consultarse en [http://diegomaciassteiner.blogspot.com.ar/2014/12/2014-conciertoconferencia-2do-congreso.html].

³ Este escrito se publicó en Fessel, Pablo (comp.). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2007, pp. 41-51. A su vez, vale aclarar que en el índice figura como “Acracia y composición” y que incorpora autocitas de Horst, Jorge. “Necesaria transgresión”, en *Anuario 2002-2003*, 2003, pp. 81-84 y Horst, Jorge. “Materia musical y recorridos”, en *Clang. Revista de música*, 1, 2006, pp. 58-61.

⁴ Horst, Jorge. “Übertreten der eigenen Grenzen. Anarchie und Komposition”, en *MusikTexte*, 136, 2013, pp. 11-14.

⁵ Molina, Jorge Edgard. *Algunas Observaciones en torno a Van Gogh de Jorge Horst*, inédito, 2002, snp.

⁶ Más allá del texto mencionado, nos referimos a Molina, Jorge Edgard. “Música e ideología. *herético furor* de Jorge Horst”, en *SUMMARIUM*, IV, 2005, pp. 190-243 y Molina, Jorge Edgard. *Intertextualidad*

Quenouille, cuya traducción del francés podría ser ruela, presenta la particularidad de convocar un universo transtextual que, más allá de sus materiales musicales, comienza con la elección del título. Este componente privilegiado del paratexto evoca el famoso *Lied* de Franz Schubert D. 118 *Gretchen am Spinnrade* (1821)⁷, relación que puede pensarse fortalecida debido a que la primera nota de la obra coincide con la tonalidad de la canción. Además, el título aporta indicios sobre el procedimiento compositivo utilizado por Horst y, debido al idioma elegido, sobre el origen de los materiales seleccionados de otros compositores. Este último punto, a su vez, se relaciona con cuestiones biográficas que conectan al autor con el dedicatario en función de algunas preferencias estéticas compartidas. Otro elemento preponderante del peritexto, la dedicatoria, cumple un rol fundamental debido a que Horst utiliza la criptografía para introducir al homenajeado en el texto musical. La obra está dedicada a Daniel Cardoso, compositor y pianista que desempeñó una activa participación en la creación de instituciones musicales rosarinas. Entonces, el proceso de enmascaramiento consiste en utilizar grados cromáticos cuyos cifrados coinciden con las iniciales del dedicatario, lo que remite a las dos primeras notas de la obra: re y do.

Más allá de esto y para retomar la temática intertextual, el comienzo de *Quenouille* surgiría, a su vez, de una inversión del primer motivo del preludio para piano *Des pas sur la neige* (1910) de Claude Debussy. Aunque, debido a la concisión del material y las modificaciones a las que está sometido, las posibilidades de advertir la referencia, al menos por parte de los oyentes, parecen bastante exiguas. Por el contrario, la línea de la voz superior es identificable como una transformación rítmico-dinámica de la melodía principal de la que se conoce como tercera *Gnossienne* (1890) de Erik Satie. En relación con la utilización de estos dos materiales y sus posibilidades de ser reconocidos, es interesante señalar varias correspondencias que existen entre las obras de las que fueron tomados y *Quenouille*, para lo cual nos basamos en una serie de preguntas generales (y algunas posibles respuestas) formuladas por J. Peter Burkholder⁸. A modo

intersemiótica entre Música y Artes Visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocesados en Esferas (1994) de J. M. Horst, inédito [trabajo para seminario de posgrado], 2007. Además, es interesante señalar que en el primero de estos artículos, el autor utiliza varias veces en el anexo la metáfora de lo caleidoscópico y la relaciona con lo lúdico.

⁷ La pieza fue publicada como op.2 y su fecha de composición es el 19 de octubre de 1814. Los datos fueron tomados de Brown, Maurice J. E. y Eric Sams. "Schubert, Franz (Peter)", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 16, Macmillan, Londres, pp. 752-811.

⁸ Estos interrogantes, orientados hacia generar una tipología unificada aplicable al uso de materiales preexistentes en músicas de diversos tipos y períodos, se encuentran en Burkholder, J. Peter. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field", en *Notes*, 50, 3, 1994, pp. 851-870.

de enumeración parcial destacamos que las tres piezas comparten carácter y tempo, son del mismo género y están inscriptas en una tradición musical cuya principal fuente de circulación es el concierto. Asimismo, es significativo que en *Quenouille* los materiales generados a partir de música preexistente se exponen textural y funcionalmente en situaciones similares a las que ocupaban los elementos que les dieron origen en sus respectivas obras. Para profundizar en estos aspectos y en la manera concreta en la cual Horst los trabajó resulta necesario abocarse a aspectos particulares de la fenoménica de la obra.

Análisis

Quenouille presenta un cierto grado de ambigüedad morfológica que surge, en gran medida, de la utilización de calderones con función articuladora en un contexto de relativa uniformidad. Esta última característica se sustenta, entre otras cuestiones, en la utilización de una registración fija con dieciséis alturas puntuales, la persistencia de intervalos derivados del semitono en el eje vertical, un rango dinámico que esporádicamente alcanza el *mezzoforte*, un uso ininterrumpido del pedal derecho del piano, una densidad cronométrica baja en la que abundan los sonidos de larga duración y un pulso muy lento cuya subdivisión oscila entre dos, tres y cinco partes. No obstante la construcción tipo mosaico que deriva de estos rasgos, *Quenouille* puede articularse, en un nivel general, en dos secciones de dimensiones marcadamente disímiles. La cesura se produce, cerca del final, por la aparición de un nuevo motivo que, si bien comienza como una inversión transpuesta del material inaugural, posee una pregnancia perceptual debido a su sonoridad pentafónica.

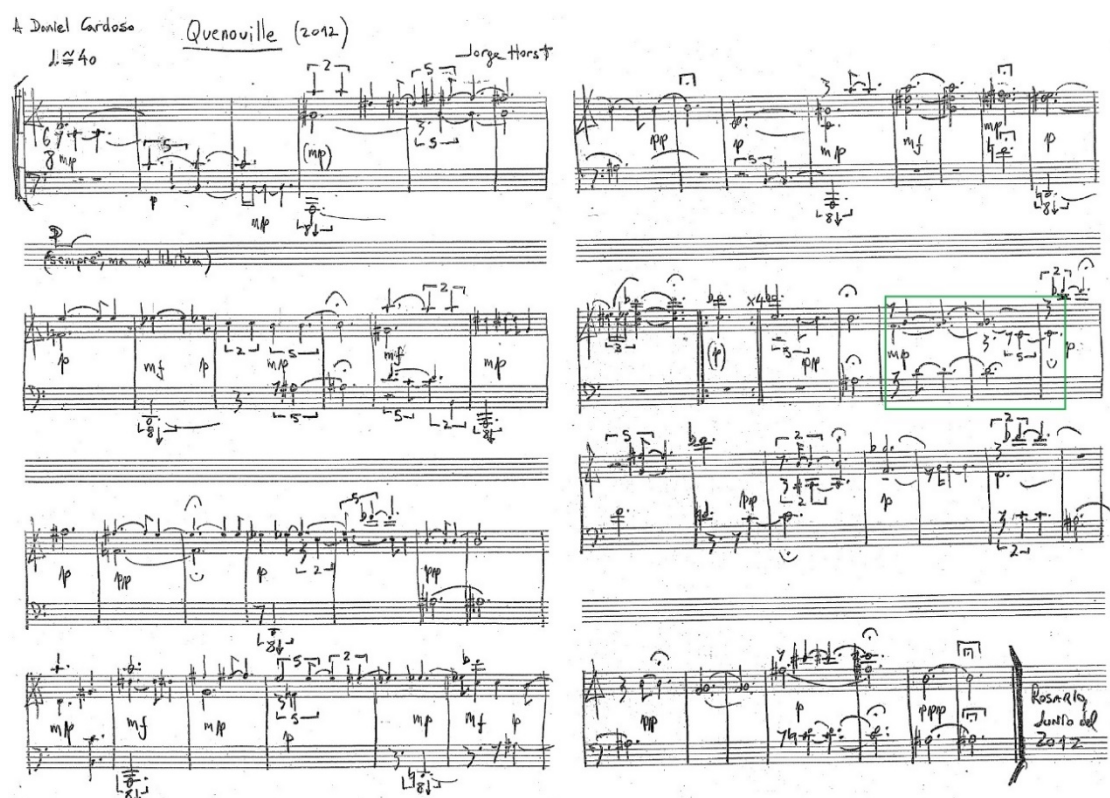


Figura 1: partitura de *Quenouille*

A su vez, este material emana un vago aire intertextual que remite nuevamente a la constelación estética de la que forman parte los compositores franceses tomados como referencia. Sin embargo, es interesante destacar que las dos primeras notas del nuevo motivo, además de su conexión con el comienzo de *Quenouille* y, por ende, con el del preludio debussyano, coinciden con las que dan inicio a la línea vocal de la canción de Schubert y que las dos restantes reintroducen el elemento criptográfico. Más allá de estas peculiaridades, ambas secciones formales pueden concebirse como análogas debido a que se constituyen en función del mismo procedimiento y, tomando como principal referencia sus elementos generadores, se subdividen en cuatro formantes cada una.

El formante inaugural de *Quenouille*, que ocupa diez compases y luego es variado para generar las tres unidades siguientes, surge de la imbricación de dos fragmentos que contienen, respectivamente, los materiales contruidos a partir de los hipotextos descriptos.

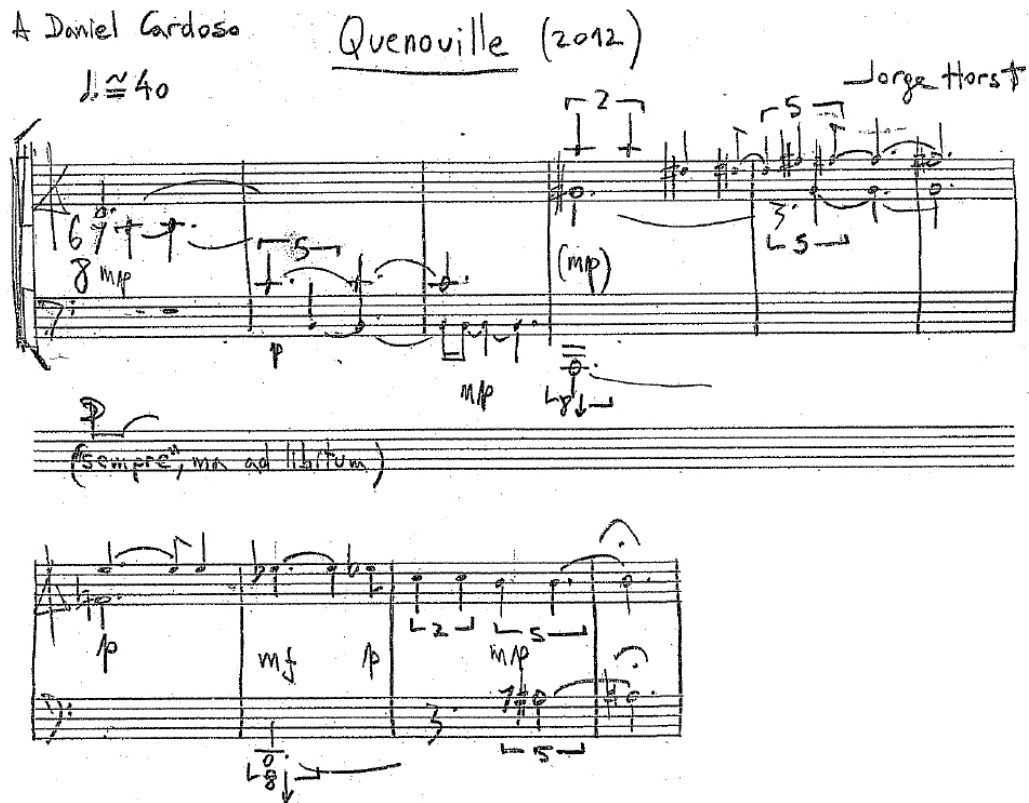


Figura 2: primer formante

El primero de estos segmentos consiste en la aparición de cuatro grados cromáticos –re, do, si y la– que generan intervallos descendentes, a excepción de la repetición del si, los cuales se van ampliando, a través de la adición de octavas, a partir de la segunda mayor inicial. De este modo, al comenzar en el re₄ se llega, en el cuarto compás, hasta el la₀. En este punto, inicia el segundo segmento mediante la presentación de la melodía en la voz superior, el cual se divide, a su vez, en dos subsecciones según la articulación propia de la línea de Satie. Además, el compositor incluye allí una serie de alturas determinadas en función de generar una suerte de contrapunto, en el cual los intervallos resultantes son todos derivados del semitono. Entonces, el primer segmento podría entenderse funcionalmente como una introducción, lo que remite, una vez más, al preludio de Debussy. Por otro lado, es importante advertir que en esta decena de compases se presenta casi la totalidad del repertorio utilizado y que el resto de la pieza se conforma en función de su reconfiguración a través de la elaboración caleidoscópica. La única nota que falta, reb₆, será incorporada en el formante siguiente de acuerdo con la lógica recién descripta, lo que redunda en un intervalo de novena menor, con el do₅ de la melodía, que irá tornándose cada vez más relevante.

El segundo formante, con una duración similar al anterior, exhibe como principal diferencia que los materiales son introducidos mediante un sincronismo inicial, debido a lo cual, la preeminencia de la línea superior se ve ratificada. Asimismo, el primer elemento se reduce tanto en cantidad de compases como de ataques. Por otro lado, se observan transformaciones rítmicas sustanciales ya que la mayoría de las duraciones de los eventos y sus posiciones de entrada se encuentran modificadas.

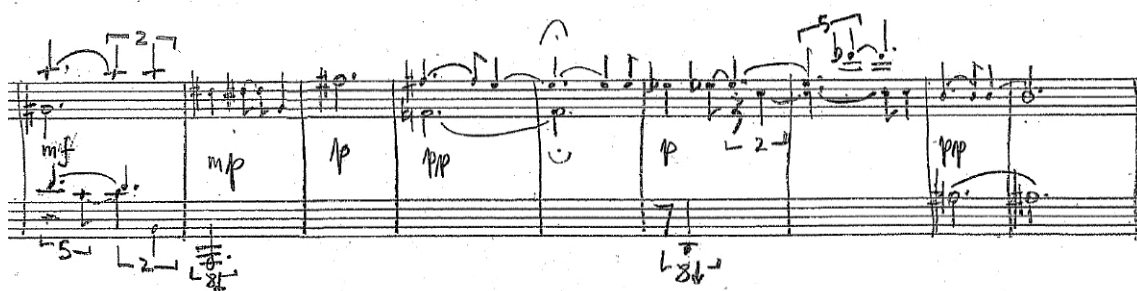


Figura 3: segundo formante

El resto de los cambios más significativos, sin tener en cuenta la trascendental incorporación del reb, se producen mediante aspectos texturales, articulatorios y dinámicos. En relación con lo primero, observamos, por un lado, como una de las alturas que fue utilizada contrapuntísticamente, sol3, pasa a integrarse a la línea superior y, por el otro, como, mediante la prolongación de una nota de la melodía por sobre otra, mib5 y do5 respectivamente, el carácter lineal va cediendo en favor de una escritura que tiende a privilegiar la dimensión vertical. En relación con lo articulatorio, la ambigüedad destacada previamente se enfatiza a través de una especie de anticipación que, reforzada por un calderón, tiende a generar una cesura a nivel formal en un lugar distinto al esperado. Otra característica de este formante, como así también de los dos siguientes, consiste en que posee la totalidad de las alturas utilizadas en *Quenouille*, conjunto de dieciséis notas que se conforma mediante el total cromático más la repetición de cuatro grados distintos. En función de esto, resulta interesante observar que las únicas notas que aparecen replicadas son las constitutivas del material inicial y, por ende, que las utilizadas junto con el material derivado de Satie podrían ser acreditadas, además del aspecto interválico, debido a que completan el total cromático.

Los dos últimos formantes de la primera sección, como ya se sugirió, se originan a través de procedimientos similares a los descritos en el párrafo anterior. No obstante, resulta pertinente señalar algunos de sus rasgos distintivos para observar los alcances del procedimiento caleidoscópico.

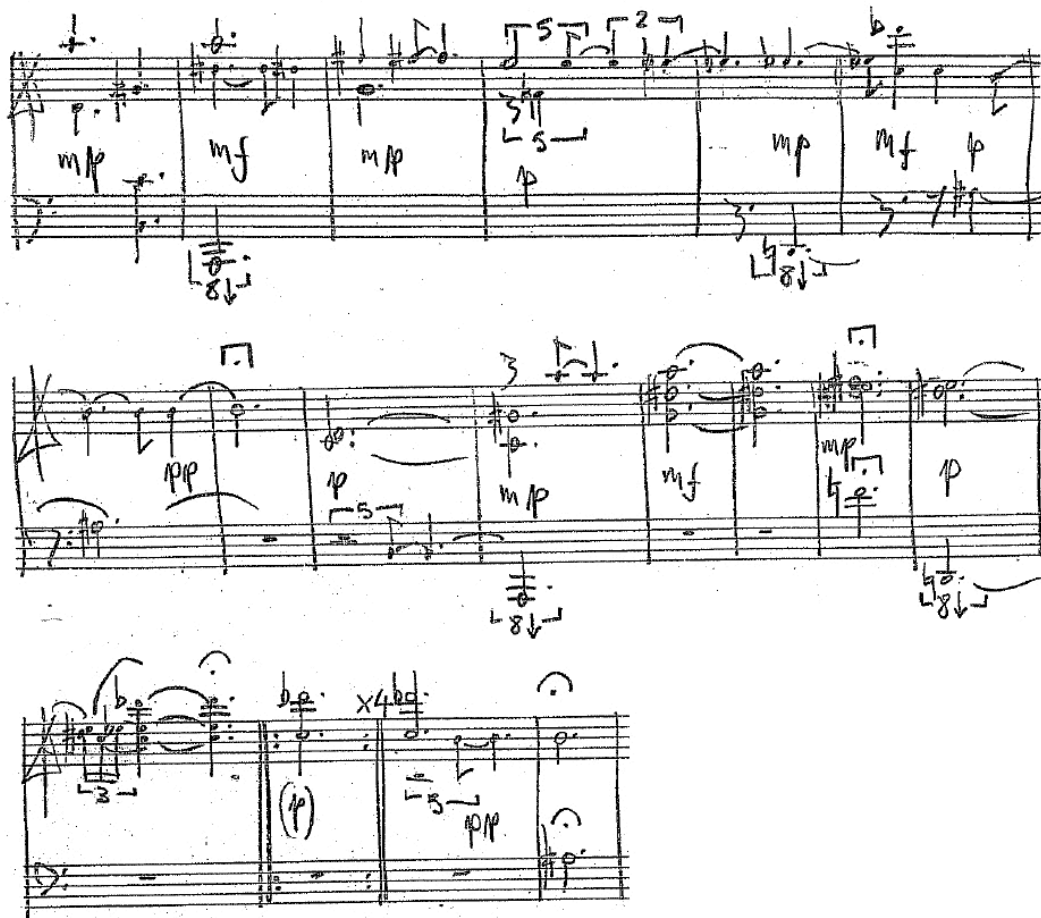


Figura 4: tercer y cuarto formantes

El tercer formante comienza, como el anterior, con ambos materiales superpuestos, aunque aquí, la identidad de la melodía se diluye todavía más debido a que dos de sus alturas, re#5 y la5, son tratadas como una díada en un contexto donde, además, se favorece lo sincrónico. Este fenómeno se relaciona, por otro lado, con una tendencia a jerarquizar la parte final de la línea que se verá confirmada en los segmentos siguientes. En el cuarto formante los dos materiales vuelven a ser tratados de forma diacrónica de manera que, por primera vez, ninguno de sus ataques coincide. No obstante, casi todos los elementos que los componen son agrupados en bloques de entre dos y cuatro alturas, lo que produce como resultado una virtual desaparición de la línea superior. Además, aquí se invierte el orden de aparición de dos de sus notas, mib5 y do5, mediante la incorporación del único gesto de densidad cronométrica alta y se repite cuatro veces un compás que contiene solamente el intervalo de novena menor que destacamos más arriba. Para concluir el análisis es importante destacar que todos los formantes de la primera sección finalizan con las mismas alturas y que éstas son, a su vez, incorporadas de igual manera en la segunda parte. Así, este rasgo distintivo resulta en un refuerzo de la unicidad de

Quenouille más allá de la renovación del tratamiento caleidoscópico que se lleva a cabo con el nuevo motivo en la segunda sección.

Epílogo

A modo de reflexiones finales podemos aportar tres cuestiones significativas. En primer lugar, es interesante advertir que en esta obra la elaboración caleidoscópica se presenta de manera recursiva. En un nivel macro se trabaja con una cantidad reducida de elementos que cambian su configuración y son modificados de diversas maneras, mientras que, a su vez, cada una de las secciones que lo conforman se establece del mismo modo. Así, este tipo de tratamiento pone en tensión el *continuum* que existe entre similitud y diferencia según el punto de observación. En segundo lugar, se esclarece parcialmente como el nombre del procedimiento surge de una metáfora del efecto visual de multiplicación simétrica de objetos que se suscita al ver dentro de un caleidoscopio. Este aspecto se relaciona directamente con el temprano interés de Horst por otros campos artísticos y la incorporación de algunos de sus medios a su poética, lo cual puede documentarse tanto desde lo biográfico como desde lo técnico⁹. Por otro lado, esta imagen motiva la conexión con una posible dimensión lúdica de la producción del rosarino que casi no ha sido abordada. Para concluir, quisiéramos aventurar que la elaboración caleidoscópica, más allá de las particularidades que ostenta como propuesta teórica, se nutre de la recepción de ciertos aspectos de la poética de Morton Feldman en los cuales lo pictórico funciona como disparador para ser plasmado a través de conceptualizaciones musicales.

⁹ En relación con este aspecto, es interesante destacar que en varias de sus obras Horst aplica procedimientos tomados de las artes plásticas. A modo de ejemplo sugerimos *Fresco* (1989) para orquesta y *El libro de los escorzos I* (1996) para cuarteto de cuerdas, en las cuales, además, los vínculos transmateriales pueden inferirse desde sus títulos.

Pablo Ernesto Jaureguierry: Licenciado en Piano, Profesor en Piano y Pianista egresado de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde también cursó estudios de guitarra y composición. En dicha institución es Adscripto al Seminario de Composición a cargo de Jorge Horst y ejerce la docencia como Ayudante en las cátedras de Piano y Análisis Musical II y III. Es becario doctoral del CONICET bajo la dirección del Dr. Pablo Fessel. Además, se desempeña como intérprete de piano y guitarra en recitales de música de cámara en el ámbito local. Integra equipos de investigación radicados en universidades nacionales, ha presentado trabajos en jornadas de investigación y publicó reseñas en las principales revistas musicológicas del país. Es miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología.

La interpretación en la música antigua. *Crossover* entre música popular y académica

Myriam Kitroser
Facultad de Artes. UNC

Resumen

Simon Frith en su libro *Ritos de interpretación*, sobre el valor de la música popular, reflexiona sobre la recepción de la canción popular. Por un lado analiza las múltiples relaciones entre el texto y el compositor: cómo las palabras se adecúan a la música o las formas musicales se adaptan a los discursos, porque el texto es un reflejo de una clase social, la letra de la canción como poesía. Por otra parte, considera a la voz desde cuatro puntos de vista: como un instrumento musical, como un cuerpo, como una persona, como un personaje. En estos recorridos hace numerosas comparaciones con la música académica o clásica. El objetivo de este trabajo es tomar los distintos parámetros desarrollados por Frith y contextualizar la recepción de la música antigua dentro de este panorama. Nuestra hipótesis es que sin pertenecer a ninguno de los dos campos la música antigua comparte características de ambos. Para ello analizaremos grabaciones de algunos conjuntos representativos tomando la voces femeninas como centrales: Monserrat Figueras (Jordi Savall), Adriana Fernández (Les Sacqueboutiers), en ambas versiones del aria de chacona *Su la cetra amorosa* de Tarquinio Merula.

Conceptos clave: música antigua, música académica, música popular.

About early music interpretation Crossover between popular and academic music

Abstract

Simon Frith in his book *Rites of interpretation*, on the value of popular music, reflects on the reception of popular song. On the one hand analyses the multiple relationships between the text and the composer: how words suited to the music or the musical forms are adapted to the speeches, why the text is a reflection of a social class, the lyrics as poetry. On the other hand, considers the voice from four points of view: as a musical instrument, as a body, as a person, as a character. In these tours he makes numerous comparisons with academic or classical music. The objective of this work is to take different parameters developed by Frith and contextualize the reception of early music in this scene. Our hypothesis is that without belonging to any of the two camps early music share characteristics of both. To analyze recordings of some representative

groups taking the female voices as central: Montserrat Figueras (Jordi Savall), Adriana Fernández (Les Sacqueboutiers), in both versions of Tarquinio Merula's aria of Chaconne *Su la cetra amorosa*.

Keywords: early music, academic music, popular music.

El objetivo de este trabajo es contextualizar la recepción de la música antigua desde distintos puntos de vista propuestos por Simon Frith en los capítulos “Las canciones como textos” y “La Voz” de su libro *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*¹. En ellos analiza las relaciones que se establecen entre la composición musical y el texto, cómo las palabras se adecúan a la música o las formas musicales se adaptan a los discursos, y con respecto a la voz considera distintas perspectivas: la voz como un instrumento musical, como un cuerpo, como una persona, como un personaje. Durante estos recorridos, surgen numerosas comparaciones entre las interpretaciones del repertorio de música popular y de música académica o clásica.

Partiendo de la hipótesis de que, sin pertenecer totalmente a ninguno de los dos campos, el *revival* de la música antigua comparte características de ambos repertorios y se conecta con ciertas prácticas tanto de la música popular como de la académica desde su puesta en el escenario a mediados del siglo pasado, examiné en esta ponencia dos versiones de un clásico del barroco temprano desde la recepción poniendo el acento en las voces de las intérpretes.

En las reflexiones sobre la recepción de la voz en una canción, tanto Frith como otros autores citados por él, encuentran relaciones entre el cantante, su interpretación y su biografía; incluyen asimismo conexiones entre el autor o compositor y su obra. Plantean que estas relaciones tienen implicaciones diferentes si hablamos de música clásica o de música popular, haciendo claras distinciones en lo que se espera de la interpretación vocal en uno y otro género. Tomando estas características identifiqué en las versiones elegidas, dos modos de proceder, uno más cerca del canto popular y otro que se aproxima más al canto clásico. Para hacer más claro el análisis voy a reunir estos rasgos en dos grupos que se constituirían en dos tipos ideales de canto, uno popular y otro académico. Completaré con algunas características definidas por especialistas en ambos géneros.

La voz en el canto popular

Para Soledad Sacheri en su libro *Ciencia en el arte del canto*² las características del uso de la voz en el canto popular se resumen en una colocación similar al habla, una interpretación expresiva y personal de las letras, la prescindencia, en líneas generales, del vibrato y la transparencia en la pronunciación de los textos.

¹ Frith, Simon. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

² Sacheri, Soledad. *Ciencia en el arte del canto*. Librería Akadia Editorial, Buenos Aires, 2012, p. 250.

Simon Frith dice: “Como oyentes asumimos que podemos oír la vida de alguien en su voz; una vida que está allí a pesar del arte del cantante y no gracias a él, una voz que dice lo que realmente es”³. Opina que los cantantes populares establecen una comunicación íntima, individual y seductora, que permite percibir sus propias historias de vida. También expresa que “la voz parece ser algo particularmente expresivo del cuerpo; le permite al oyente acceder a él sin mediaciones”⁴. Compara al cantante con un atleta ya que ambos obtienen el goce de la unión del cuerpo y la mente; “el cantante se encuentra arrastrado por la lógica física del sonido de las palabras más que por el significado semántico de los versos”⁵. En otro párrafo, refiriéndose a Elvis Presley de joven dice que “parecía estar gozando de la pura voluptuosidad de su propio sonido vocal”⁶. Agrega que como oyentes, apreciamos estéticamente el canto, y también disfrutamos de manera parcial la experiencia del goce por proximidad o por simpatía. Para ejemplificar tanto la empatía física que podemos sentir con ciertos cantantes como la relación que se puede establecer con la propia historia de un intérprete acudo a una cita de Tony Scott sobre Billie Holiday:

“Yeah” dijo Scott, “una cantante como Ella dice “Mi hombre me dejó”, y lo que pensás es que el tipo bajó a la calle para comprar pan o algo así. Pero cuando Lady dice “Mi hombre se fue”, podés ver al tipo saliendo a la calle. Empacó sus valijas, y no va a volver nunca. Y dije NUNCA”⁷

No me daba cuenta el porqué de las afirmaciones de Scott ya que tenía presente la voz de Ella Fitzgerald pero no la de Billie Holiday. Al escucharlas en YouTube ambas me cautivaron de distinta forma. Lady Day, como llaman a Billie Holiday, me transmitió la expresividad y la articulación de los textos en su canto, me conmovió su tono nostálgico y la libertad rítmica y melódica de sus versiones sin que se pierda el sentido de las palabras. Ella Fitzgerald invadió mis sentidos con una especie de regodeo en el sonido, me parecía que ella misma estaba enamorada de su voz por la manera en que recorría con total libertad su amplio registro, se detenía en algunas sílabas, jugaba con los timbres más abiertos, más de garganta, más oscuros y sus improvisaciones melódico-rítmicas aún más libres y rebuscadas si se quiere, que las de Holiday. Tony Scott al referirse a Billie Holiday parece haber escuchado a través de su voz, sus problemas con las drogas, su mala

³ Frith. *Ritos de la interpretación*, p.327.

⁴ Ídem, p. 336.

⁵ Ídem, p. 339.

⁶ Ídem, p. 340.

⁷ O’ Meally, Robert. *Lady Dy: The Many Faces of Billie Holliday*, Da Capo Press, Boston, 2000, citado en Ídem, Frith. *Ritos de la interpretación*, p 323.

suerte en la vida amorosa, en síntesis, su historia personal. En el canto de Ella Fitzgerald percibí entonces, el disfrute «corporal» por la facilidad, libertad y perfección en la emisión del sonido de su voz.

Hablando de los baladistas, Frith opina que el placer está en la forma en que ambos, cantante y oyente, exploran y receptan los matices emocionales, ya que el baladista interpreta sentimientos, atmósferas que no están centradas en las intenciones del compositor sino en lo que la propia interpretación quiere expresar.

La voz en el canto clásico

La descripción del canto clásico propuesta por Richard Miller en su libro *On the Art of Singing*⁸ se resume en una voz con una emisión enfocada, con una adecuada distribución de la energía, un timbre parejo en todo su registro como resultado del equilibrio en la distribución de los armónicos, una voz cuya vitalidad se caracteriza por su vibrato parejo. Aclara que estos rasgos se logran mediante el entrenamiento vocal y no se encuentran en cantantes *amateurs* que no desarrollaron esas habilidades.

Cuando Frith se refiere a la interpretación de la música clásica, opina que la voz está determinada por la partitura. Cita a Edward T. Cone en su libro *The Composer's voice*⁹ quien coincide en que en este campo, se oye el estilo del compositor por encima de la voz del intérprete o la voz del poeta. Por ejemplo, si escuchamos distintas versiones de los *Lieder* de Schubert siempre vamos a percibir su cualidad personal como compositor que se supone presente en toda su obra. Escuchamos, entonces especialmente, la voz de Schubert.

Continúa con otra cita de Umberto Fiore quien opina que en este contexto la expresión depende de la estructura musical: “La voz es de hecho un instrumento: bajo, barítono, tenor, soprano, etc. Los estilos individuales sólo pueden *mejorar* estas máscaras musicales, no transgredirlas” y continúa: “La creación de una persona, de un personaje depende esencialmente de la música como tal; si hay allí algo del orden de la verdad, se trata de una *verdad* musical”¹⁰. El intérprete, según esta concepción, cumple el rol de comunicador de las intenciones y voluntades del compositor, con algo de aporte personal.

⁸ Miller, Richard. *On the Art of Singing*, Oxford University Press, New York, 1996.

⁹ Cone, Edward. *The Composer's voice*, University of California Press, Berkeley, 1974, citado en Frith. *Ritos de la interpretación*, p.325.

¹⁰ Fiore, Umberto. *New Music, Popular Music and Opera in Italy*, inédito, citado en Frith. *Ritos de la interpretación*, p 329. [Cursivas en el original].

En el siguiente cuadro resumimos las características de ambos tipos ideales referidos al canto popular y al canto clásico de acuerdo a los diferentes autores previamente citados.

	Tipo ideal en canto popular	Tipo ideal en canto clásico
Colocación	Natural, parecida al habla	Impostada
Vibrato	Escaso	Constante
Timbre	Desparejo	Parejo
Interpretación	Expresiva, personal, íntima	Impersonal. Intenciones del compositor
Texto	Centrado en el sentido. Articulación	Centrado en el sonido. Vocales
	Predomina el intérprete	Predomina el compositor

Dentro de la polémica sobre la importancia del rol del intérprete y del compositor en los distintos géneros, surge otro tema: el papel de diferentes versiones de un mismo repertorio. Para algunos autores, que una canción se presente en muchas versiones a cargo de distintos grupos de intérpretes y que aun así, el público las siga reconociendo, es propio de la música popular. Por lo contrario, en la música académica cualquier variación sobre un tema preexistente constituye una nueva obra¹¹, ya que el autor —o sea el compositor— en este repertorio es fundamental.

La voz en la música antigua

La música antigua está catalogada dentro del repertorio de la música clásica y en la historia de la música occidental se estudia como tal. Pero desde la perspectiva de la interpretación recoger obras de un pasado tan lejano y revivirlas resulta inevitable que lo hagamos con una estética contemporánea. Jordi Savall dijo en una entrevista:

Todo intérprete de música antigua tiene un compromiso con el espíritu original de cada obra [...] Pero como artesano de la música, también está obligado a tomar decisiones sobre lo que está interpretando: de su talento, de su creatividad y de su capacidad de transmitir emociones depende su capacidad para conectar el pasado con el presente¹².

Julianne Baird considera importante hoy el compromiso emocional del cantante en la interpretación de música antigua, especialmente en el barroco temprano donde la música del *stile rappresentativo* está totalmente ligada al texto. La expresión del sentido

¹¹ Véase Madoery, Diego. “Los procedimientos de producción musical en Música Popular”. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7, 142, Santa Fe, 2000, pp. 76-93. Aunque aclara que: una gran cantidad de obras, en este contexto, que se caracterizan por diversos grados de apertura, no son tenidas en cuenta para esta afirmación.

¹² Recuperado de [<http://www.musicaantigua.com/que-es-la-musica-dos-lecciones-de-jordi-savall>].

del texto supera muchas veces a la belleza de la emisión. Sobre la interpretación musical, Jonathan Swift escribió en 1704:

El arte de la canción consiste actualmente en la habilidad de adaptar la voz a cualquier palabra que salga del espíritu, que cada una de ellas haga que los oídos del público vibren con su cadencia más significativa. A diferencia de los antiguos oradores la fuerza de la elocuencia no se encuentra en la disposición de las palabras en una oración sino que proviene de prolongar y darles vuelta a las sílabas y las letras. Así con una simple vocal se arrancan suspiros en la multitud [...] ¹³.

La emisión de la voz en la interpretación de la música antigua ha sido un tema polémico. Richard Miller critica fuertemente al sonido de la voz en la interpretación del repertorio del barroco que prevaleció durante algunas décadas del siglo pasado. Miller sostiene que la idea del canto en el barroco temprano debía concordar con los timbres instrumentales, estaba prohibido el vibrato y no se usaba el *portamento*. El canto *legato* «clásico», fue sustituido por el *détaché*, imitando el estilo instrumental. Una vocalidad *amateur* en donde una línea obviamente cantáble era tratada como un *recitativo secco* y los pasajes melismáticos como inhalaciones espasmódicas. Se le dedicaba mucha atención a los ornamentos de tal manera que la estructura melódica desaparecía, y la ejecución *inégale* terminaba esfumando lo que quedaba del *legato* ¹⁴. Para el caso del canto en la música antigua entonces, encontramos dos modelos: la asimilación de la emisión o manera de cantar a la ejecución instrumental contemporánea a la época de referencia, tal como lo plantea Miller, o por el contrario, como plantea Savall, la ejecución instrumental tomando como modelo a la ejecución vocal. Estas distintas características están resumidas en el siguiente cuadro.

Instrumentos como modelo en la emisión vocal	La voz como modelo de interpretación instrumental
<i>Vibrato</i> constante	Voz lisa. <i>Vibrato</i> como adorno
<i>Legato</i>	Articulación glótica
Uso del <i>portamento</i>	Vocalidad amateur
Expresión de las intenciones del compositor	Compromiso emocional del cantante
	Expresión del texto: <i>stile rappresentativo</i>

¹³ Swift, Jonathan. *A Discourse Concerning the Mechanical Operation of the Spirit*, Londres, 1704, citado en Frith. *Ritos de la interpretación*, p. 329.

¹⁴ Miller. *The Art of Singing*, p.129.

Presentados los tipos ideales de canto quiero hacer algunas reflexiones:

Reconozco que la interpretación en el repertorio de música clásica viene de una larga tradición de prácticas, tratados y análisis de los estilos compositivos, pero no puedo dejar de lado que aun así los cantantes imprimen su sello propio que suele ser inconfundible. Recuerdo sino versiones de distintas canciones o arias de ópera de cantantes como Bryn Terfel, Anne Sofie Von Otter, Dietrich Fischer-Dieskau o Cecilia Bartoli, por nombrar algunos entre muchos cantantes con fuertes personalidades interpretativas. Creo que el rol determinante de la partitura pierde el lugar de privilegio que se le da desde la perspectiva de Frith, Cone o Fiore.

Escuchamos a los intérpretes, elegimos versiones según quien canta, reconocemos las características vocales de los artistas con quienes de alguna manera nos identificamos, estemos escuchando arias de ópera, canciones francesas, baladas, jazz, o *Lieder*.

Tanto Glenn Gould como Julianne Baird, cantante especializada en barroco, admiran a Bárbara Streisand por la variedad de opciones aparentemente ilimitadas que usa en su canto. Incluso ambos hacen comparaciones con otros cantantes como Elisabeth Schwarzkopf, Fischer-Dieskau o Victoria de los Ángeles, artistas, cuyo rango y diversidad expresiva es imprevisible.

Frente a la idea de Miller de que la voz en el barroco temprano debía concordar con los timbres instrumentales es bueno recordar a Giovanni Bassano, que en 1591 dijo: “para ser un buen instrumentista de viento hay que dedicarse a imitar la voz humana lo más posible”¹⁵ o Jordi Savall que expresa como violagambista que el canto le permitió “avanzar hasta sus límites con la interpretación de instrumentos antiguos, la mayor parte de los cuales se forjaron a partir del modelo de la voz humana” demostrando que el modelo de interpretación instrumental para esta música es la ductilidad y expresividad de la voz.

Estudio de caso

Para poder explicitar un poco más mi posición, elegí analizar desde la recepción dos versiones del aria de chacona *Su la cetra amorosa* de Tarquinio Merula, publicada en Venecia en 1635. Entre las múltiples versiones de este clásico de la música antigua, seleccioné dos grabaciones: una versión de antología del sello Astrée de 1993, bajo el

¹⁵ Les Sacquebutiers. *Clair Obscur. Dans le sillage du Caravage*, Flora, Toulouse, 2009, [CD].

título *Tarquinio Merula, Arie e Capricci*, cantada por la soprano Montserrat Figueras donde participan Jean Pierre Canihac en corneto, Ton Koopman en clave, Andrew Lawrence King en arpa, Rolf Lislevand en guitarra batiente y tiorba, Lorenz Duftschmid con violone y Jordi Savall en viola da gamba¹⁶; la otra versión escogida está grabada en 2009 en el sello Flora, bajo el título *Clair Obscur. Dans le sillage du Caravage*, interpretada por el conjunto Les Sacqueboutiers, Ensemble de Cuivres Anciens de Toulouse, con la soprano Adriana Fernández como invitada. En ambas versiones y con instrumentaciones muy parecidas se destaca la activa participación del cornetista Canihac quien va improvisando junto a las dos sopranos. Encontramos además, y que por una cuestión de tiempo no las vamos a analizar, versiones sin corneto, a dos voces con soprano y contratenor del Ensemble Barcarolle con Agnes Mellon y Dominique Visse, otra del conjunto Early Music Alberta sólo con canto y continuo de cello barroco y clave, y una versión totalmente instrumental, entre muchas otras. Cabe aclarar que en el facsímil dice “*A voce sola*” y sólo está escrita la melodía y el bajo. Todo el resto que escuchamos es improvisado.

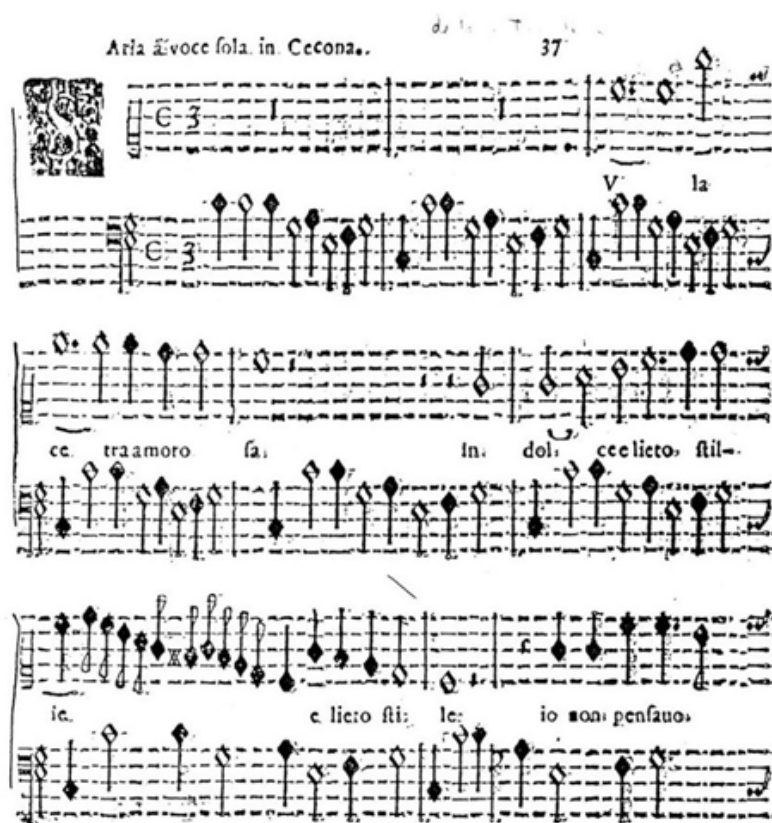


Figura 1: primera página del facsímil

¹⁶ *Tarquinio Merula, Arie e Capricci*, Astrée, País Vasco, 1992, [CD].

Relación del texto y la música

Dice Frith:

Al escuchar una canción escuchamos las palabras que parecen darle una fuerte significación semántica autónoma, la retórica, palabras usadas de manera especial, de manera musical, una forma que llama la atención sobre aspectos y problemas discursivos, y la voz, –signo de una persona–. Cantar una canción es contar una historia y contar una historia es ser un narrador¹⁷.

La poesía de *Su la cetra amorosa* narra la historia del personaje que se lamenta de tener que cantar con su lira nuevas canciones de amor habiendo perdido a su amada Elisa, enterrada entre los cipreses. En este caso, el texto adquiere una relevancia fundamental ya que por ser una monodia, el peso de la expresión recae en la parte vocal. El bajo ostinato de la chacona refuerza la exigencia de expresión que se le plantea a la voz. Si uno toma la partitura como la expresión de la voluntad del compositor, el acompañamiento no contribuiría en nada a la variedad de los diversos afectos que el texto y la melodía plantean. Sin embargo en ambas versiones que he seleccionado, los intérpretes de los continuos refuerzan con increíble vitalidad los cambios que proponen el texto y la melodía.

La estructura melódica y la poesía están totalmente imbricadas. Los distintos afectos se expresan mediante repentinos cambios emocionales, imprevistos cambios de modos, acentuación de los registros extremos, contrastes entre pasajes vivos y lentos y una gran libertad rítmica, abundantes madrigalismos y metáforas musicales.

Las voces y la interpretación

Destacamos en las grabaciones la fuerza rítmica que le imprime el continuo a la síncopa propia de la chacona desde donde surge contrastando la voz al comienzo con una melodía de notas largas para luego alternar según el sentido del texto con pasajes de agilidad, y melismas con versos silábicos.

En la versión de Montserrat Figueras percibimos distintos colores en la emisión de su voz, en general con un sonido liso, usando *messa di voce* en las notas largas. Los pasajes silábicos los recita cantando. Usa el vibrato como recurso expresivo, especialmente destacando algunas palabras como “tormentosa” en el verso “Ch’ anima tormentosa”¹⁸. En la segunda estrofa, cuando canta “ Sento che più non lice, con roca e

¹⁷ Frith. *Ritos de la interpretación*, p. 284.

¹⁸ Traduccines de esta cita y las siguientes tomadas de *Tarquino Merula*. Porque el alma atormentada.

stanca lena, narrar le fiamme antich'e' l vecchio ardor”¹⁹, va pronunciando, casi recitando y enfatizando cada palabra del italiano usando *messà di voce* al final de cada verso. Imprime mucha energía en pasajes como en el estilo *concitato* de la batalla cuyo texto dice “Io non intesi mai, che si tragga di tomba, nemico estinto a farli guerra più. E pur amor omai, zona guerriera tromba”²⁰; destaca el sentido de las palabras y las frases apoyándose en la pronunciación de las consonantes. Los melismas los canta con articulación glótica y separa destacando las frases ya sea con pequeñas pausas o con la respiración.

La grabación de Les Sacqueboutiers de Toulouse con Adriana Fernández, provoca sensaciones diferentes. Comienza con un *portamento* en el primer intervalo. Escuchamos su voz con un vibrato rápido y constante. Pareciera ser una condición natural de su emisión. La voz lisa aparece en determinados momentos, por ejemplo en “tormentosa” dentro de la frase “Ch’ anima tormentosa”. Usa *crescendos* importantes y *messà di voce*. Su emisión se centra más en las vocales que en las consonantes. Los *passaggi* son ejecutados más ligados. Los melismas los canta en un solo *fiato*. Si bien pareciera que hay una idea compartida entre ambas cantantes en la interpretación del texto, esta versión tiene menor fuerza expresiva y rítmica. Usa en algunos pasajes dinámicas más convencionales, por ejemplo al repetir palabras usa el eco cantando *piano* más allá del sentido semántico de su repetición, como por ejemplo en el pasaje de la batalla “zona guerriera tromba”.

Teniendo en cuenta las características vocales de ambas sopranos, la versión de Montserrat Figueras, parece más colorida en el uso de una mayor cantidad de recursos retóricos, cambios de timbre, fraseo, articulación y atención en las consonantes. En Adriana Fernández escuché un timbre parejo, cobertura en los agudos, fraseos más largos, *passaggi* más ligados, un mayor cuidado en la emisión, el vibrato rápido constante y una atención especial en las vocales. Volcamos en el siguiente cuadro un resumen de los rasgos distintivos percibidos en las interpretaciones de ambas cantantes.

¹⁹ Siento que ya no cabe, con aliento ronco y cansado, narrar las viejas llamas de ardor pasado.

²⁰ Yo nunca oí que se saque de la tumba, al enemigo extinto para hacerle más guerra. Empero Amor siempre deja sonar su guerrera trompeta.

	Montserrat Figueras	Adriana Fernández
Emisión	Voz generalmente lisa	Voz lisa como adorno
Vibrato	Como adorno	Constante y rápido
Notas largas	Messa di voce	Messa di voce
Melismas	Articulación glótica	Generalmente ligados
Pasajes silábicos	Recitado cantando	Cantado más que recitado
Fraseo	Articuladas	Ligadas
Concitato	Siempre fuerte, mucha energía, destaca cada palabra	Forte-piano. Destaca el texto
Pronunciación	Destaca consonantes	Destaca vocales

A manera de cierre

Encontramos en las dos grabaciones características vocales tanto de canciones populares como del repertorio clásico. La expresividad tan personal y el uso de la voz de Montserrat Figueras nos pueden remitir a una cantante popular, pero con un trabajo técnico que le permite afrontar las dificultades un tanto virtuosísticas del repertorio. Adriana Fernández en cambio muestra una voz entrenada desde la técnica clásica, pudiendo resolver con soltura las dificultades que presenta la música, amalgamándose correctamente al conjunto aunque haya cuestiones de interpretación que me parezcan discutibles. Más allá de las preferencias estéticas personales, las dos versiones aun con sus diferencias, funcionan a mi criterio. Este repertorio requiere una técnica vocal aceptada –clásica quizás– para afrontar la dificultad propia del barroco temprano, combinada con una flexibilidad especial –similar a la música popular– que permita expresar el texto totalmente ligado a esta música.

Para finalizar, la cantidad de interpretaciones que existen no sólo de *Su la cetra amorosa* sino de muchas obras dentro del repertorio de música antigua se pueden considerar igualmente como versiones de una misma composición. Ni los cambios de instrumentación ni las diferentes improvisaciones, ni el agregado de otra voz o su ejecución exclusivamente instrumental, con nuevos y diferentes adornos, hacen una nueva obra o confunden al oyente sobre qué es lo que está escuchando. La música antigua también comparte esta característica con la música popular.

Myriam Kitroser: profesora titular plenaria en las cátedras de Práctica Instrumental, Profesorado en Educación Musical, Facultad de Artes, UNC. Fue directora del proyecto de investigación *Prácticas musicales contemporáneas en Córdoba* desde 2014 al 2017. Formó parte del equipo de investigación que se ocupó de *La Música en Córdoba en la Primera y Segunda Mitad del Siglo XX*, bajo la dirección del doctor Héctor Rubio, ambos proyectos acreditados por la Secyt UNC. Actualmente es miembro del Grupo de Musicología Histórica Facultad de Artes bajo la dirección de Marisa Restiffo. Ha ocupado diversos cargos de gestión siendo decana de la Facultad de Artes 2015 - 2018. Ha cursado el doctorado en artes y está elaborando su tesis. Como flautista dulce formó parte del Conjunto Juglerías en La Plata, y de Musica Segreta, director Leonardo Waisman con quienes realizó numerosas giras al exterior y grabó dos CD. Fundó y dirigió el Conjunto de Flautas Dulces *Ricercare*. Es integrante del Trío de Flautas Dulces *Denner*.

La forma de la canción en el rock. El caso de Charly García

Diego Madoery
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, es uno de los pocos músicos protagonistas de la construcción del rock en la Argentina cuya obra se ha mantenido vigente ininterrumpidamente desde 1972. Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que busca detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos del músico en el primer período comprendido entre los discos *Vida* (1973) y *Say no more* (1996). Dado que el énfasis de la investigación está puesto en el estilo del compositor, el corpus está integrado por 123 canciones firmadas por Charly García exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida.

La forma en el rock ha sido tratada por Allan Moore ([1993]-2001), (2012); Walter Everett ([1999] - 2013), (2009); Jay Summach (2001) y Trevor De Clercq (2012) entre otros, como parte de sus rasgos característicos. En general, todos la describen desde las funciones formales de estrofa - estribillo (*chorus-verse*) y, en algunos casos, como los de Moore, Everett y Summach, también han aplicado los tipos formales de período y oración.

En este artículo estudio tanto estos tipos formales como las diferentes clases de organización formal en relación con el vínculo entre los dos primeros segmentos cantados (A) y (B). También observo cierto equilibrio entre los segmentos simétricos (de 4, 8 o 16 compases con grupos internos pares) y los segmentos asimétricos (de extensiones diferentes las mencionadas y los de 4, 8 o 16 compases con grupos internos impares). Dado que este equilibrio entre los comportamientos normativos y los que alteran la norma aparece en otros rasgos de la obra de Charly, lo considero como constitutivo de su estilo.

Form in rock songs. The case of Charly García

Abstract

Carlos Alberto García Moreno, Charly García, is one of few protagonists of the construction of rock music in Argentina whose songs have remained popular since 1972. This work is part of a broader research project that looks to detect, describe and interpret the stylistic features of the musician in his first period between the albums *Vida* (1973) and *Say no more* (1996). As the emphasis of the research is about the style of the

composer, the corpus is made up of 123 songs written exclusively by Charly García leaving aside other compositions whose authorship is shared.

Form in the rock has been studied by Allan Moore ([1993] -2001), (2012); Walter Everett ([1999] - 2013), (2009); Jay Summach (2001) and Trevor De Clercq (2012) among others, as part of its characteristic features. In general, they all describe it from the formal functions ‘chorus-verse’ and, in some cases, like those of Moore, Everett and Summach, they have also applied the formal types ‘period’ and ‘sentence’.

In this paper I study both these formal types and the different kinds of formal organization in relation to the link between the first two sung segments (A) and (B). I also observe, in addition, a certain equilibrium between the symmetrical segments (4, 8 or 16 bars with even internal groups) and the asymmetric segments (with different extensions those mentioned above and those with 4, 8 or 16 bars with odd internal groups). This balance between normative behaviours and those that alter the norm, appears in other characteristics of Charly's work, for this reason I consider it as constitutive of his style.

Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance que buscó detectar, describir e interpretar los rasgos estilísticos de las canciones de Charly García en el primer período comprendido entre los discos *Vida* (1973) y *Say no more* (1996). Dado que el énfasis de la investigación estuvo puesto en el estilo del compositor, el corpus fue integrado por 123 canciones firmadas por Charly exclusivamente, por lo que fueron dejadas de lado las composiciones donde la autoría es compartida.

La forma en el rock ha sido tratada por Allan Moore; Walter Everett; Jay Summach y Trevor De Clercq entre otros, como parte de sus rasgos característicos¹. En general, todos la describen desde las funciones formales de estrofa-estribillo (*chorus-verse*) y, en algunos casos, como los de Moore, Everett y Summach, también han aplicado los tipos formales de período y oración.

En el estudio de las canciones de Charly García cada pieza se analizó formalmente en función de las siguientes categorías: introducción, interludio, coda, segmento temático cantado (STC) y segmento temático instrumental.

Antes de comenzar con el análisis formal presentaré una clasificación según la cantidad de STC por pieza. La mayoría de las canciones se estructura con dos o tres STC (A-B: 37,4% o A-B-C: 34,1%). Las piezas con cuatro STC (A-B-C-D) constituyen el 20,3% del corpus, mientras que las de un solo STC y las de más de cuatro son minoritarias (4,9% y 3,3% respectivamente). El estudio estadístico también se realizó en relación con las dos etapas del músico en el período de la investigación: las agrupaciones, de Sui Géneris a Serú Girán (Ag en adelante) y la solista (S en adelante). Si bien las proporciones son similares en ambas etapas, no existen piezas con más de cuatro STC en la solista y sí en la de las agrupaciones.

¹ Moore, Allan. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Populal Song*, Ash Gate Publishing Limited, Surrey, 2012; Moore, Allan. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Ash Gate Press, Buckingham, 2001 [1993]; Everett, Walter. *Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suede: Judy Blue Eyes"*, Oxford University Press Inc., New York, 2009; Summach, Jay. "The Structure, Function, and Genesis of the Prechorus", *Music Theory Online*, 17, 3, 2011; De Clerq, Trevor. *Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music*, University of Rochester, New York, 2012.

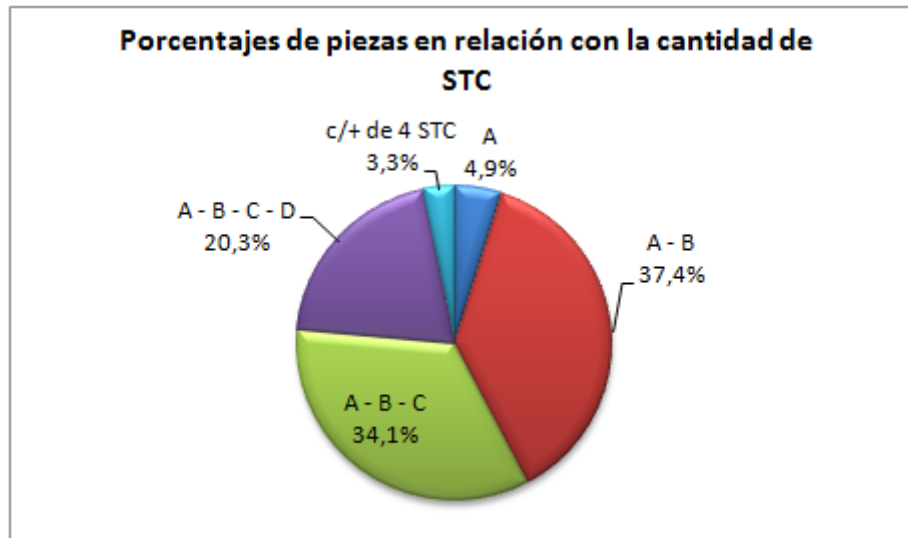


Figura 1

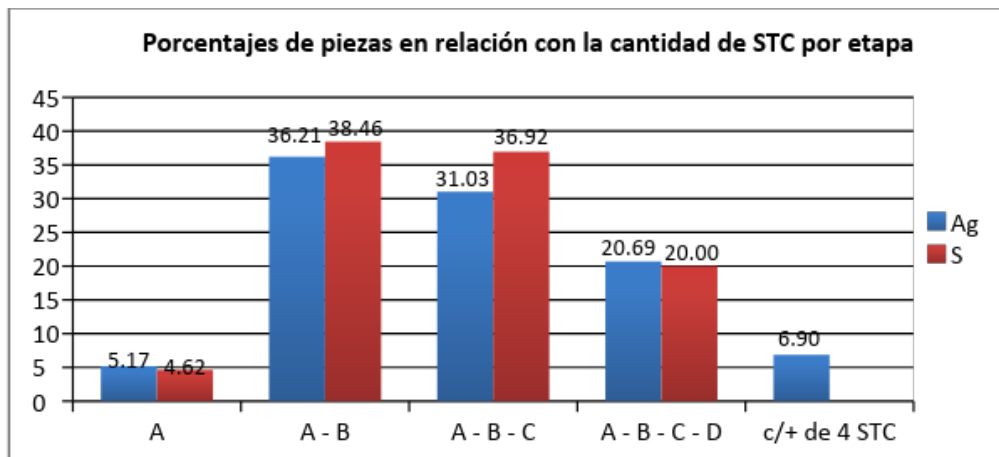


Figura 2²

A continuación, expondré la clasificación de los esquemas formales que surge de los vínculos entre los STC (A) y (B) y las distintas estrategias que Charly utilizó para reiterarlos o continuar con los STC (C) o (D) según los casos. Luego, presentaré los esquemas formales internos de los STC y los porcentajes de recurrencia de las formas período o SRDC³.

² A partir de aquí todos los porcentajes correspondientes a cada etapa han sido calculados tomando el total de piezas o de STC de cada una de éstas: cincuenta y ocho piezas en Ag y sesenta y cinco en S. 163 STC en Ag y 177 en S.

³ Me refiero aquí a la denominación que propuso Everett en su libro *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, [1999] 2013, p.42. En la traducción en español la sigla es ERVC pero aquí mantengo la original en inglés que significa: *Statement, Restatement, Departure, Conclusion*. Luego, el autor retoma este tipo formal en *The foundations of the rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'*, Oxford University Press, Inc., New York, 2009.

En relación con el vínculo entre los STC (A) y (B) he tipificado seis conjuntos⁴:

- 1) **n(aaB)**⁵ y derivaciones. Ejemplos: “Estación” (*Vida*, 1972), “Chipi chipi” (*La hija de la lágrima*, 1994)⁶:

En esta clase incluyo las piezas que comienzan con dos segmentos ‘a’ breves y luego un segmento ‘B’ cuya duración, generalmente, es el doble de los STC (A) y no excede los ocho compases. Este esquema se repite y finaliza⁷, o continúa con los STC (C) y (D). Una subclase en este grupo se caracteriza por incluir un interludio luego de las repeticiones (aaB) que se expresa como (aaBi).

Dadas las características de este esquema, un alto porcentaje de las piezas que comienzan de este modo presenta la forma SRDC en el segmento (aaB). También he incluido en esta clase algunas variaciones del esquema básico planteado. Una de ellas es la representación de las piezas que comienzan con dos STC ‘AB’ de la misma duración que luego reiteran (A), dado que mantienen la proporción (aaB) y que casi todos los STC (A) tienen forma período⁸.

Este conjunto reúne la mayor cantidad de piezas, un poco más de un tercio (35%) del corpus y el 45% de aquellas que tienen cuatro o más STC.

- 2) **2(AB)** o **2(aab)** y derivaciones, o **AAB** seguido de la repetición de al menos un A. Ejemplos: 2(AB) o 2(aab): “Dime quién me lo robó” (*Vida*, 1972), “No sugar” (*La hija de la lágrima*, 1994); AAB: “Cuando ya me empiece a quedar solo”^{§21} (*Confesiones de invierno*, 1973), “Cuchillos”^{§22} (*Say no more*, 1996).

En esta clase aparecen dos casos análogos: o bien el STC (B) es de menor extensión que el (A), o bien el STC (A) es repetido y luego de un STC (B) de similar extensión se vuelve al (A). Seguidamente aparecen una gran cantidad de variantes, tanto en las repeticiones de los dos STC iniciales como en la continuación con los STC (C)

⁴ Todos los esquemas formales se analizaron desde el primer STC dejando de lado la introducción que, en algunos casos, contiene uno o varios segmentos temáticos instrumentales como sucede con “A los jóvenes de ayer” (*Bicicleta*, 1980). Los interludios se designan con una letra i, ya sea un breve motivo de acompañamiento de tres o cuatro compases o una sección instrumental de mayor envergadura. En estas formulaciones solo se pretende indicar la suspensión momentánea de la canción.

⁵ Las letras representan los STC. En general, la letra minúscula significa la mitad de duración que la letra mayúscula. Esta diferenciación (mayúscula - minúscula) solo sirve para los esquemas formales de la totalidad de la pieza, mientras que para la denominación de cada uno de los STC utilizaré siempre la letra mayúscula entre paréntesis. Este contraste es útil porque muestra la proporción en la extensión de los STC. La letra n significa que los STC comprendidos en el paréntesis pueden ser repetidos en diferentes cantidades de veces. Quedan fuera de esta clasificación las seis piezas que solo tienen un STC.

⁶ En todos los conjuntos se presentan dos ejemplos, uno de los primeros discos y otro de los últimos.

⁷ “Confesiones de invierno” (*Confesiones de invierno*, 1973).

⁸ “Salir de la melancolía” (*Peperina*, 1981) es el único caso de esta subclase cuyo STC (A) no tiene forma período.

y (D). El interludio puede aparecer luego de las repeticiones del STC (A) o en cualquier otro lugar de la pieza pero no entre los primeros dos STC (A). Esta clase que contiene el 26,8% de las piezas se diferencia del primer conjunto por la asimetría que resulta de la combinación de dos STC de igual duración con otro diferente de igual extensión que cada uno de ellos.

- 3) **ABC, abc** con intercambios de las dos extensiones: **aBc**... Ejemplos: “Necesito” (*Vida*, 1972), “No me verás en el subte” (*Cómo conseguir chicas*, 1989).

Se diferencia de los anteriores porque el STC (C) aparece luego de la presentación de los STC (A) y (B) sin la recurrencia de (A) (independientemente de la presencia de un interludio entre ellos). La representación en mayúscula y en minúscula indica que han sido incluidas aquí piezas que poseen STC con diferentes extensiones, como por ejemplo “No toquen” (*Cómo conseguir chicas*, 1989), cuyo esquema es: aabiCiaabiDD. Luego de la aparición del STC (C) es posible la reexposición de algunos de los STC y que luego se presente el STC (D), como sucede en la pieza antes citada. Este conjunto de piezas constituye el 14,6% del corpus.

- 4) **AiA** o **AiB** y recurrencia de alguno de los dos STC. Ejemplos: “Mariel y el capitán” (*Vida*, 1972), “Andan [Complete]” (*La hija de la lágrima*, 1994).

En este conjunto se incluyen las piezas cuyo interludio separa la repetición inicial del STC (A), o aquellas que poseen un interludio instrumental entre el STC (A) y (B) y que luego del STC (B) reexponen alguno de éstos. El 8,9% de las piezas adoptan este esquema.

- 5) **AABB** y recurrencia de **A**. Ejemplos: “Quizás porqué” (*Vida*, 1972), “Víctima” (*La hija de la lágrima*, 1994).

Estas piezas presentan características similares al esquema 1), pero la extensión de los segmentos, además de ser igual entre los STC (A) y (B), es mayor (8 compases o más). El 6,5% (ocho piezas) participan de este esquema.

- 6) **AAb** y luego recurrencia de **A** o continuación con **C**. Ejemplos: “Amigo vuelve a casa pronto” (*Vida*, 1972), “Alguien en el mundo piensa en ti” (*Say no more*, 1996).

Este es otro esquema asimétrico, similar a 3) pero con una repetición del STC (A) que profundiza la asimetría. Sólo cuatro piezas (3,3%) forman parte de este conjunto.

En función de lo analizado, es posible concluir que un 61,8% de las piezas pertenecen a los dos primeros conjuntos [(aaB) x2 ... y AAB...] y el 33,3% restante a las

otras cuatro clases⁹. Si a las repeticiones del STC (A) ya mencionadas en los esquemas propuestos se suman las cuasi repeticiones (casos donde este segmento tiene forma período ‘abac’ y han sido representadas por sólo una A), se observa que, con excepción de seis piezas (4,9%), todas tienen al menos una recurrencia del primer grupo.

Me interesa enfatizar la diversidad de los esquemas formales debida a su escasa recurrencia (por ejemplo: sólo tres canciones adoptan ‘AABABA’) y que ya en el primer disco –*Vida* (1972) que contiene nueve piezas– aparecen ejemplos de los seis conjuntos de la clasificación realizada.

A continuación avanzaré sobre el análisis formal de los STC que fueron estudiados desde dos perspectivas: por un lado, se detectaron los esquemas formales de cada segmento; por el otro, se reconocieron aquellos que corresponden a las formas período o SRDC.

Los STC se analizaron individualmente para comprender tanto la estructura formal como la armonía y los atributos de la melodía. Esta fragmentación permitió, por un lado, caracterizar cada STC según su ubicación en la pieza (A, B, C o D), y por el otro analizar los rasgos de la totalidad de los STC independientemente del orden o función en la forma¹⁰.

En este sentido, se observa que el 68,2% de los STC tienen una duración de 4 u 8 compases, distribuyéndose del siguiente modo: 8 compases 34,1%; 4 compases x 2 25%; y sólo 4 compases 9,1%.

⁹ En el 4,9% remanente se encuentran las piezas con un solo STC. Véase Figura 1.

¹⁰ La relativa autonomía de los STC se fundamenta en el procedimiento utilizado en dos discos en los que algunos STC se citan exactamente en distintas piezas: “De mí” y “La canción del indeciso” (*Filosofía barata y zapatos de goma*, 1990) tienen el mismo STC (B); los STC (B) y (C) de “Andan [Complete]” son similares a los STC (C) y (D) de “Kurosawa” (*La hija de la lágrima*, 1994).

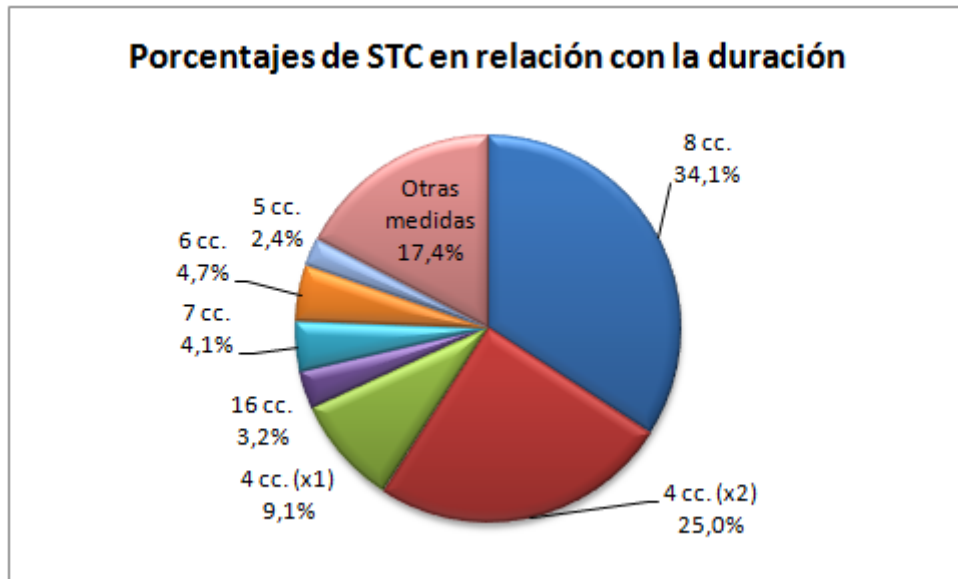


Figura 3

Este gráfico muestra también que más de un tercio de los STC posee otras duraciones pares diferentes de 4 y 8 compases, que se analizarán más adelante.

Al interior de los STC de 4 compases los grupos se organizan en tercios: un 35,3% posee una estructura a_2+b_2 ¹¹ (de máxima simetría), en un segundo tercio (31%) aparecen las estructuras a_1+b_2 ¹² y $a_1+a_1+b_2$ ¹³ y el último tercio se conforma con esquemas diversos: una sola idea de 4 compases, tres grupos internos diferentes ($a+b+c$), $a_1+a_1+a_1+a_1$ ¹⁴ o a_2+a_2 ¹⁵.

En relación con las formas período y SRDC se observan los siguientes resultados: el 24,4% de los STC tiene forma período y el 10,9% SRDC. Entre una y otra forma existen híbridos y otros esquemas formales que completan la totalidad de los STC¹⁶. Sin embargo, si se analiza un nivel superior de la estructura de agrupamiento

¹¹ Los esquemas formales de cada STC fueron codificados con letras minúsculas seguidas de un número que indica la cantidad de compases del grupo. En los casos en que el grupo finaliza con uno o más compases sin melodía (en la voz), éstos se indicaron luego de un punto. Así, por ejemplo, el STC (A) de “Autos, jets, aviones, barcos” (*Serú Girán*, 1978) se representa como: a_1+b_2 .l. Esto significa que dentro del STC de cuatro compases se encontraron dos grupos diferentes, de extensiones distintas y que el segundo tiene un compás final sin melodía.

¹² STC (A) “El fantasma de Canterville” (*PorSuiGieco*, 1976).

¹³ STC (A) “Peperina” (*Peperina*, 1981).

¹⁴ STC (A) “Chipi chipi” (*La hija de la lágrima*, 1994).

¹⁵ STC (B) “Ojos de video tape” (*Clics modernos*, 1983).

¹⁶ La forma período ha sido analizada de acuerdo a la noción de William E. Caplin [*Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998] con las salvedades en las relaciones armónicas (dado que se han admitido otros planes tonales) y las duraciones de los segmentos (algunos son asimétricos). Lo que se tuvo en cuenta para establecer que un STC tiene forma período es la recurrencia de la idea básica en el segundo grupo (consecuente), cuya cadencia es diferente a la del primero (antecedente): $a + b + a$ ó $a' + b'$ ó c . Ejemplo: STC (A) de “Marilyn, la cenicienta y las mujeres” (*Películas*, 1977). No fueron clasificados como períodos

resulta que casi un cuarto (24,4%) de las piezas presenta el esquema SRDC, ($a4+a4+b8$), entre los STC (A) y (B) que se vinculan sin mediar interludios.

Finalmente, los STC fueron clasificados de acuerdo con la simetría o asimetría que presentan. En la primera categoría se incluyen los STC de 4, 8 o 16 compases con grupos internos pares y en la segunda, los STC de extensiones diferentes a las mencionadas y los STC de 4, 8 o 16 compases con grupos internos impares.

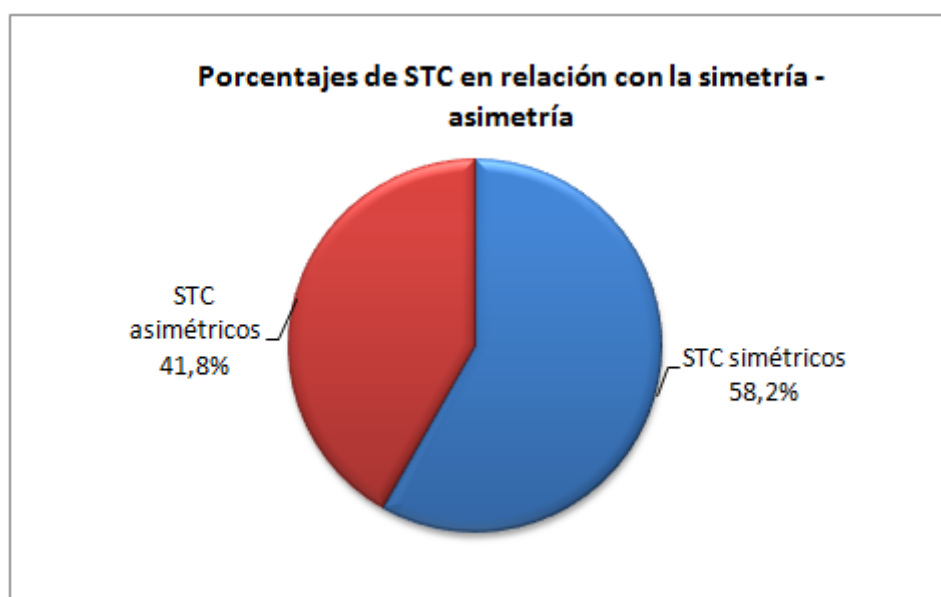


Figura 4

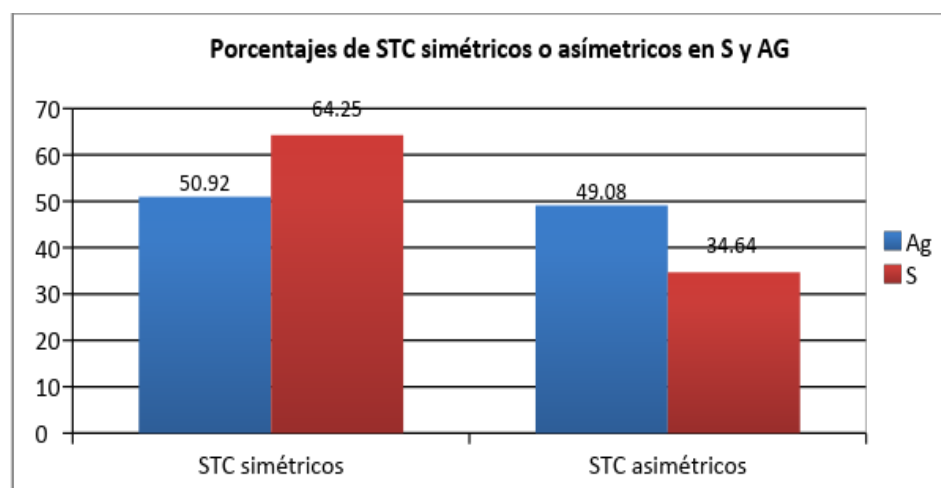


Figura 5

En ese sentido, me interesa resaltar la mayor presencia de STC simétricos en la etapa solista debido posiblemente a dos razones vinculadas entre sí:

los STC cuyo primer grupo presenta las características de antecedente pero en cuyo segundo la idea básica no recurre.

- a) el rock postprogresivo retornó a un formato «canción» más tradicional, dado que las piezas con múltiples partes dificultaban la escucha, complicaban la expansión comercial en radios y las ventas de discos;
- b) los estilos *new wave*¹⁷ utilizaron los nuevos secuenciadores que permitían la construcción de *loops*¹⁸ a partir de *patterns* de dos compases lo que potenció la construcción de grupos formales pares.

Al mismo tiempo, considero importante expresar la regla que caracteriza a una gran parte de los comportamientos de los rasgos estudiados en el corpus. Esta proporción, que he denominado “equilibrio diversificado”, se enuncia del siguiente modo:

En algunos de los rasgos estudiados, la mitad (entre 40% y 60%) se caracteriza por un comportamiento homogéneo y la otra mitad por la inclusión de varios subconjuntos heterogéneos con comportamientos diversificados.

Una variación de la misma regla se presenta dividiendo la totalidad en tercios, dos de los cuales presentan comportamientos distintos pero homogéneos, mientras que el tercero incluye los más diversificados.

La primera versión de esta regla ya se ha observado en relación con los porcentajes de simetría (58,2%) y asimetría (41,8%) en los STC recientemente analizados (Gráfico 4)¹⁹.

La segunda versión se verifica en la clasificación de los esquemas formales de las piezas que surge de los vínculos entre los STC (A) y (B) (n(aaB) 35%, 2(Ab) o 2(aab) 26,8%, los restantes esquemas 33,3%); en las medidas de los STC (8 compases 34,1%, 4 compases 34,1%, otras medidas 31,8 %); y en los esquemas formales en el interior de los STC de 4 compases (a2+b2 35,4%, {a1+b2.1 - a1+a1+b2} 31%, otros agrupamientos 33,6%).

Esta proporción en los comportamientos de los rasgos, que también aparece en otras variables, muestra cierto equilibrio entre la norma y el desvío que es clave en la caracterización del estilo compositivo de Charly García.

Finalmente quisiera expresar que encuentro en esta proporción algo que puede ser útil para intentar comprender las valoraciones estéticas en la música popular. Este

¹⁷ Hago referencia al conjuntos de estilos rock/pop surgidos a finales de la década de 1970 en el Reino Unido y Estados Unidos de América que se diferenciaron del punk y el rock progresivo.

¹⁸ El término *loop* significa bucle y se utiliza para expresar que un grupo de x cantidad de compases se reitera exactamente igual. Es propio del lenguaje de los secuenciadores y de los *softwares* de producción de música.

¹⁹ Los STC con asimetrías presentan una gran diversidad de duraciones.

equilibrio entre los rasgos más normativos y los que diversifican su estilo estaría presente en los artistas que podemos considerar como «diferentes».

Diego Madoery: Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Egresó de la mencionada Facultad con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Se doctoró en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el año 2017, con la tesis: “Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical de las canciones del período 1972-1996”. Trabaja desde el año 1996 como investigador en proyectos relacionados a la Música Popular. Ha publicado artículos en la *Revista Argentina de Musicología y Música* del Instituto Superior de Música de la UNL. Es miembro de la IASPM-AL (Rama Latinoamericana de la Asociación de Estudios de Música Popular) y Presidente de la Asociación Argentina de Musicología por el periodo 2017-2018.

El desquite: canción de Álvaro Henríquez para el largometraje homónimo de Andrés Wood

Pablo Maldonado Presas
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

El objeto de estudio de esta ponencia es la canción “El desquite”, compuesta por Álvaro Henríquez (1969) para el largometraje homónimo de Andrés Wood (1965). Este filme, estrenado en 1999 y exhibida previamente como serie televisiva, está basado en la obra dramática de Roberto Parra Sandoval (1921-1995), y su banda sonora fue compuesta por Henríquez en colaboración con otros compositores, intérpretes y recopiladores del folclore chileno y latinoamericano. En este sentido, se parte de la hipótesis de que la canción principal de la producción audiovisual, junto a la banda sonora de la que es parte, asume la función de integrar el patrimonio musical folclórico en un lenguaje musical que compatibiliza con las tendencias de la época en que se estrenó la cinta. Además, se efectúa un análisis intertextual de la música, atendiendo a la interrelación de este texto con el sonoro, el literario y el visual, de modo de efectuar una aproximación hacia los posibles sentidos, significados y propósitos de la musicalización. Por consiguiente, con esta investigación se busca impulsar el estudio sobre el cine chileno reciente, en particular del período de transición política hacia la democracia, además de estudiar el rol de la música en la producción cinematográfica.

Conceptos clave: análisis musical, banda sonora, cine chileno, Álvaro Henríquez, Andrés Wood.

El desquite: song by Álvaro Henríquez for the homonymous feature film by Andrés Wood

Abstract

The object of study of this paper is the song "El desquite", composed by Álvaro Henríquez (1969) for the homonymous feature film by Andrés Wood (1965). This film, released in 1999 and previously shown as a television series, is based on the dramatic work of Roberto Parra Sandoval (1921-1995), and its soundtrack was composed by Henríquez in collaboration with other composers, performers and compilers of Chilean and Latin American folklore. In this sense, the work is based on the hypothesis that the main song of the audiovisual production, together with the soundtrack of which it is a part, assumes the function of integrating the folkloric musical heritage into a musical

language that is compatible with the tendencies of the period when the tape was released. In addition, an intertextual analysis of the music is carried out, taking into account the interrelation of this text with the sonorous, the literary and the visual one, in order to make an approximation towards the possible senses, meanings and purposes of the musicalization. Therefore, this research seeks to promote the study of recent Chilean cinema, particularly the period of political transition to democracy, in addition to studying the role of music in film production.

Keywords: musical analysis, soundtrack, Chilean cinema, Álvaro Henríquez, Andrés Wood.

Introducción

El presente trabajo es parte de un proyecto de tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado. Éste consiste en el estudio de la producción musical en tres largometrajes de Andrés Wood (n. 1965): *Historias de fútbol* (1997), *El desquite* (1999) y *Machuca* (2004), como medio de construcción sonora de la identidad chilena desde el período de post-dictadura. El objetivo general de la investigación es estudiar el repertorio musical incluido en los largometrajes de Wood con el propósito de definir su relevancia como generador y reforzador de significados en el campo de la identidad musical chilena.

Esta ponencia tiene como objeto de estudio la canción “El desquite”, compuesta por Álvaro Henríquez (n. 1969) para el largometraje homónimo de Wood. *El desquite* es el segundo largometraje de este director, y está basado en la obra dramática de Roberto Parra Sandoval (1921-1995). Si bien su banda sonora fue compuesta casi íntegramente por Henríquez, y editada en disco compacto en el año 2001, también cuenta con la colaboración de otros compositores, intérpretes y recopiladores del folclore, como Camilo Salinas, Julieta Venegas, Antonio Restucci, Raúl Morales, Carlos Cabezas y María Esther Zamora. En este sentido, se parte de la hipótesis de que la canción principal de la producción audiovisual, junto a la banda sonora de la que es parte, asume la función de integrar el patrimonio musical folclórico en un lenguaje musical específico, que a su vez compatibiliza con las tendencias de la época en que se estrenó la cinta.

Anteriormente a la película, la producción adoptó la forma de serie de tres capítulos de aproximadamente cincuenta minutos cada uno, exhibida en pantalla chica por Televisión Nacional de Chile y con los títulos de “Qué sería de mí sin tu cariño”, “Me has robado el corazón” y “Amor y venganza”. El presente análisis se basa en la versión televisiva, ya que fue la única a la que se tuvo acceso mediante la página web del Consejo Nacional de Televisión.¹

Música e intertextualidad

¹ Wood, Andrés. *El desquite*, Santiago de Chile, 1999.

Este estudio se sustenta metodológicamente en las consideraciones acerca del análisis musical de Yvan Nommick y de la intertextualidad en la música popular de Juan Pablo González².

Primero que nada, el análisis se centra en cómo está hecha la obra y no en cómo ha sido hecha. A pesar de que la perspectiva central de Nommick está en analizar la música desde ambos enfoques, aquí se hará una aproximación hacia el campo de la percepción musical, sin centrarse en el proceso creativo de la obra. En este sentido, uno de los planteamientos de este autor es abordar “el estudio de la obra utilizando un método de análisis específico para poner de manifiesto una o varias de sus propiedades, de las que el compositor, a lo mejor, ni se dio cuenta cuando la escribió”³. Esto impulsa a identificar los elementos constitutivos de la música y la comprensión de su funcionamiento en un contexto determinado.

Para continuar, uno de los propósitos que sustentan el artículo de González es el de “la búsqueda de sentidos social e históricamente informados del cancionero popular urbano”⁴. En esto difiere en parte del estudio de la banda sonora de *El desquite*, porque en éste último se trabaja sobre un repertorio ligado al cancionero popular de tipo rural, aunque intervenido y transformado por un músico de la escena musical urbana como Henríquez. Sin embargo, coincide plenamente en la búsqueda de sentidos, significados y propósitos de la música en el estudio intertextual social e históricamente situado. De este modo, la música analizada es enriquecida por nuestra propia (re)interpretación, (re)lectura y (re)significación.

A lo anterior hay que sumar el estudio de la música popular desde su intertextualidad, concepto que la concibe como un “racimo de textos”⁵ y en cuya interrelación se forma y adquiere sentido. Entre los textos que menciona González, habría que destacar cuatro para el análisis de la canción en cuestión: el musical, el sonoro, el literario y el visual.

Música popular e identidad

² Véase Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, 28, 1, 2005, pp. 792-807 y González, Juan Pablo. “A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980”, *Revista Musical Chilena*, 226, 2016, pp. 9-30.

³ Nommick. “La intertextualidad”, p. 793.

⁴ González. “A mi ciudad”, p. 12.

⁵ Ídem, p. 11.

Para entender la relación entre la música y la identidad es posible remitirse a los argumentos de Simon Frith⁶ y Sara Revilla⁷. Frith concibe la creación y construcción de una experiencia musical y estética a través de una obra, comprensible sólo si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva.⁸ En el caso del cine la banda sonora está compuesta por elementos que pueden ser reconocibles por el espectador, tales como la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre e incluso el lenguaje musical propio del compositor, lo que constituye una experiencia de determinado tipo según su conocimiento previo, su atención, sus expectativas y también en base a su pertenencia cultural.

Dentro de la misma línea teórica, Revilla se refiere al aspecto interrelativo de la construcción de identidades en los medios de comunicación masivos, es decir, a “la influencia que la radio, la televisión, Internet o la industria musical, ejercen sobre nuestras vidas y sobre la autoconcepción de las mismas”⁹. Lo anterior pone a la música de cine en una posición privilegiada en la circulación de sentidos y en la construcción de identidades en la sociedad moderna, hecho que, si bien depende de los parámetros culturales de cada entorno social, también está condicionado por la globalización, su efecto en la homogeneización de la cultura y por la generación de un “bagaje cultural común”¹⁰.

El compositor: Álvaro Henríquez

Como se mencionó en un principio, la banda sonora de *El desquite* fue compuesta casi mayoritariamente por Álvaro Henríquez, músico que es conocido por fundar y liderar las bandas Los Tres y Pettinellis y por sus trabajos como solista y productor musical, papel éste último que también desempeñó para este largometraje junto a Carlos Cabezas¹¹.

El origen de su actividad musical se remonta a la década de 1980, por un lado ligado a la escena del rock¹², el jazz y el blues, y por el otro como investigador de las raíces folclóricas de Chile, en el que se destaca su trabajo con Roberto Parra y la inclusión de cuecas en sus álbumes y conciertos. En este contexto es decisiva la influencia de la

⁶ Frith, Simon. “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, pp. 181-213.

⁷ Revilla, Sara. “Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico”, *Cuadernos de Etnomusicología*, 1, 2011, pp. 5-28.

⁸ Frith. “Música e identidad” en *Cuestiones de identidad cultural*, p. 184.

⁹ Revilla. “Música e identidad”, p. 16.

¹⁰ Ídem, p. 17.

¹¹ Guitarrista, compositor, productor musical y fundador del grupo experimental Electrodomésticos. También ha compuesto la banda sonora de algunos largometrajes chilenos como *La fiebre del loco* (2001), *El chacotero sentimental* (2003) y *Radio Corazón* (2007).

¹² En sus vertientes del rock and roll, rockabilly y folk rock.

cueca chora de Parra, la que se concibe como un subgénero de origen urbano nacido en los espacios nocturnos y marginales del Valle Central chileno, y en que los temas de su letra se enfocan, por ejemplo, en la vida prostibularia, en la de un presidiario o de cualquier otro personaje desdichado¹³. Además, y como bien lo plantea Christian Spencer, las cuecas choras “se enmarcan dentro de la cultura popular que la sociedad y la clase media santiaguinas desean rescatar en los años 90, en particular la nostalgia por la vida nocturna”¹⁴.

Como veremos más adelante, la canción “El desquite” coincide en parte con estas características, las que la alejan de la cueca tradicional tanto en la música como en la letra.

Banda sonora

A continuación se expone un recuadro en el que se señalan los músicos implicados en la banda sonora y las piezas que conforman su edición en disco compacto publicado en 2001¹⁵.

Por una parte, Henríquez estuvo a cargo de la canción “El desquite” y sus variantes “El desquite II” y “El desquite (Instrumental)”, junto a las piezas tituladas “Agua”, “Anita”, “Anita enamorada”, “Pablo Casas Cordero”, “Casamiento”, “Carrera de caballos”, “Descenlace” y “Final”. Otros compositores que también participaron como intérpretes fueron Camilo Salinas, multinstrumentista chileno-italiano, que formó parte de Los Tres y Pettinellis y que ha participado en Inti-Illimani Histórico; y Julieta Venegas, esposa de Henríquez entre 1998 y 2000 y músico mexicana que ha mezclado el pop con el folclore de su país. Salinas compuso las piezas “Danza digna” y, en conjunto a Henríquez, “Marcha” y “Marcha II” mientras que Venegas aquella titulada “Triste”.

Por otra parte, los intérpretes que grabaron expresamente para el largometraje fueron Raúl Morales, uno de los primeros integrantes del conjunto de neofolclore chileno Los Cuatro Cuartos; Antonio Restucci, integrante de diversas agrupaciones de fusión latinoamericana; y María Esther Zamora, intérprete de varios ritmos populares, que ha acompañado a Henríquez desde 1996 y que para esta ocasión presta su voz para “Pantalón

¹³ Memoria chilena. “La cueca chora”, *Roberto Parra (1921-1995)*, Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de [<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97564.html>].

¹⁴ Spencer, Christian. *¡Pego el grito en cualquier parte!: historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)* [Tesis doctoral], Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2015, p. 126.

¹⁵ Henríquez, Álvaro. *El desquite* [Disco compacto], Sony Music, Santiago de Chile, 2001.

de seda”, tonada recopilada por Violeta Parra. También figura otra tonada, “Dónde estás prenda querida”, interpretada por un entonces fallecido Roberto Parra.

Por último como productores musicales se encuentran el propio Hernández y Carlos Cabezas, éste último guitarrista, compositor y productor musical, fundador del grupo experimental Electrodomésticos, y que también aportó compositivamente para esta banda sonora con la pieza “Chanchullo”. Y figuran como asesores musicales Catalina Rojas, recopiladora del folclore, que se casó y colaboró con Roberto Parra, y Dióscoro Rojas, cantautor y gestor cultural, que en su tiempo estuvo emparentado con la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo.

Como se puede observar, la mayoría de los músicos, con la excepción de Cabezas, están vinculados de alguna u otra manera con la música de raíz folclórica.

La canción “El desquite” como tema principal

Antes de adentrarnos en el análisis de la canción es preciso describir a grandes rasgos el argumento del largometraje, con el fin de contextualizar su contenido lírico y musical.

La historia se desarrolla durante la década de 1920 en el Valle Central de Chile, en las cercanías de Chillán. Luego de que su vivienda rural fuera arrasada por el desbordamiento del río Ñuble, una huérfana Anita de doce años es dada en adopción a los propietarios de una gran hacienda. Es aquí donde conoce a Pablo Casas, patrón de fundo, el cual la seduce, embaraza y, al no querer asumir la paternidad, destierra de su hacienda. Al cobijo de otra familia, Anita decide tramar su venganza, el desquite, contra el hombre que la humilló.

Como se mencionó en un principio, “El desquite” es la pieza principal del largometraje homónimo de Wood, con música y letra de Henríquez, y aparece en los créditos finales de cada uno de los tres capítulos de la serie. Según el ritmo de la música y la estructura de la letra, la composición adopta la forma de una cueca: de tonalidad menor y ritmo ternario compuesto de 6/8, cuenta con una introducción instrumental, una copla, dos seguidillas y un remate. Sin embargo, presenta algunas variantes que vale la pena señalar.

INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL

No queda otra salida (8)

me dijo el enterrador (8)

no queda otra partida (8)

cuando el que murió soy yo (8)

no queda otra salida (8)

Copla. Cuatro versos octosílabos

- Repetición del segundo verso omitida.

- Repetición del primer verso al final de la copla, según las convenciones estructurales de la cueca

Hablo con los canarios (7)

con lagartijas (5)

ando barriendo tumbas (7)

no le de risa (5)

hablo con los canarios (7)

con lagartijas (5)

1ª Seguidilla. Versos heptasílabos y pentasílabos intercalados.

- Primer y segundo versos repetidos al final de esta seguidilla, según las convenciones.

con lagartijas, sí (6)

toy condenado (5)

no queda (o)tra salida (7)

ya me (o)lvidaron (5)

2ª Seguidilla. Versos heptasílabos y pentasílabos intercalados.

- Primer verso de seis sílabas, producto de la fusión de la última sílaba de "lagartijas" con la primera de la muletilla posterior "ay sí". Uso según las convenciones

ya me voy de (e)sta vida (7)

madre querida (5)

Remate. Versos heptasílabo y pentasílabo.

* El paréntesis en la vocal indica que dicha letra pertenece a la sílaba de la vocal anterior.

Figura 1

La estructura literaria corresponde a la de un solo pie de cueca, que luego se repite una vez en toda su extensión, incluyendo la introducción. Además, se le añade un verso adicional en la copla y dos en la primera seguidilla. Si bien es normal que se repitan ciertos versos en la cueca, esto también le confiere a la de Henríquez un significado especial dentro del contexto del largometraje: primero, con cerrar la primera estrofa a través de la afirmación que le dio inicio, en una intención de reafirmar la condena en la que se halla el hablante lírico; y segundo, con la reiteración de los versos iniciales de la primera seguidilla, con el mismo motivo cíclico de la copla y, a decir verdad, de la música en cuestión. Este carácter cíclico también se refleja en la forma musical ternaria, A-B-A', en que A es la copla, B la primera seguidilla y A' la segunda seguidilla y el remate, y en el hecho de que todo se repite una vez.

Otro rasgo que aleja a esta pieza de la cueca convencional es su instrumentación: a la voz, guitarra y percusión se le suman la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico, en

consonancia con el estilo de fusión rock en el que se enmarca. Mientras que la voz se encarna en la melodía y en la letra, y la guitarra en el acompañamiento rítmico común en este tipo de repertorio, la guitarra eléctrica dobla la voz del cantante y el bajo lidera el contratiempo de dos corcheas. Asimismo, la percusión imita el sonido del galope de un caballo, animal omnipresente dentro del argumento.

Y es que el caballo está asociado al antagonista de la historia, Pablo Casas, que también vendría siendo el hablante lírico de la canción. Esto se debe a que el sujeto se refiere a sí mismo en términos masculinos y la letra adquiere significado en el contexto global de la trama y su desenlace. En este sentido, la única manera de entender a cabalidad el significado de la letra es colocando esta pista musical después de haber concluido el acto final, el desquite de Anita, lo que efectivamente ocurre al aparecer nuevamente en los créditos finales del último capítulo. En cambio, durante los créditos de los dos capítulos anteriores queda abierta la incógnita sobre su vínculo con el argumento.

Recurrencia y variaciones del tema principal

A pesar de que en la serie la canción original recién se asoma al final de cada capítulo, el tema musical aparece otras diez veces a lo largo del argumento: seis veces la sección que corresponde a la sección instrumental, que se utiliza como introducción para el capítulo en cuestión y como inicio, transición o cierre de determinadas escenas; y otras cuatro veces con la melodía integrada, en que se varía su instrumentación, ritmo y tonalidad. Todas las variaciones con melodía están en la tonalidad de mi menor, con la excepción de la penúltima, que se halla en re menor.

Por consiguiente, para este caso se podría aplicar el concepto de *Leitmotiv*. Si bien se puede definir simplemente como una frase musical recurrente asociada a una persona, lugar o idea determinada¹⁶, Philip Tagg ofrece ideas muy certeras para su aplicación y utilidad en el ámbito cinematográfico, explicando que

un leitmotiv puede ser asociado a una persona, lugar o idea, pero desde que puede ser sometido a modificaciones armónicas, rítmicas y orquestales [o en este caso instrumentales], no es vinculado necesariamente a un estado de ánimo o una emoción en particular. Adaptar el mismo leitmotiv básico a diferentes estados de ánimo es una manera de dar cohesión estructural a las partes de la película que deben cubrir un amplio rango de atmósferas, lugares y situaciones¹⁷.

¹⁶ Kennedy, Michael y Joyce Bourne Kennedy. "Leitmotiv", en Michael Kennedy y Joyce Bourne Kennedy (eds.), *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

¹⁷ Tagg, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. The Mass Media Music Scholar's Press, New York & Huddersfield, 2012 [Traducción propia].

De esta manera, el tema principal adquiere relevancia al dar cohesión al largometraje, al marcar los ritmos de las escenas y al adaptarse a los distintos estados de ánimo de sus personajes.

Sería interesante detenerse un poco en la última secuencia, primero que nada por el tratamiento sonoro-musical que, además de conferirle un dramatismo único en el contexto de todo el largometraje, le otorga un significado importante al integrar elementos musicales de otra pieza de la banda sonora. Dicha pieza, que en el disco compacto se titula “Agua”, corresponde a la música que aparece al final del prólogo, mientras discurren los créditos iniciales, mostrando los cadáveres flotantes de los padres de Anita luego de que el río Ñuble se desbordara, y con la niña intentando nadar hacia la superficie.

Lo primero que hay que destacar es que la introducción del bombo da lugar a un piano que luego se replica en la última variante del tema principal¹⁸. Esto le otorga un sentido cíclico al argumento porque, junto al fenómeno climático que acontece, una tormenta, nos remite al inicio de todo, cuando la protagonista fue víctima, primero, de las inclemencias de la naturaleza y, luego, de la humillación de su patrón. Ahora, no obstante, pasó de ser víctima a verdugo de su propia venganza.

Una segunda particularidad la otorga el bombo mencionado anteriormente, que ejecuta un motivo rítmico semejante al de la cueca pero que, en vez de las dos figuras de contratiempo del ritmo ternario, percute las dos primeras. Este motivo rítmico se puede homologar al latido del corazón de Anita, que marca su presencia en determinadas ocasiones cuando observa detenidamente a Pablo, pero también es un recurso característico de la cueca. El motivo del corazón de Anita y la cueca son los elementos que le dan cohesión al despliegue audiovisual.

Conclusiones

El presente estudio permitió, por un lado, definir la relevancia del repertorio musical del largometraje en la generación y el reforzamiento de significados en el campo de la identidad musical chilena. Esta relevancia se define, en primer lugar, por la participación de diversos músicos en la producción cinematográfica, la mayoría asociados al folclore chileno y, en segundo lugar, por la coexistencia de piezas musicales atribuidas al folclore tradicional, al folclore modernizado por músicos del rock y a la música más netamente incidental y atmosférica. Lo anterior posibilita la creación de una experiencia

¹⁸ Que corresponde a la pieza titulada “Final”, de la banda sonora editada en disco compacto.

musical y estética que, como lo señala Frith, es comprensible siempre y cuando se asuma una identidad subjetiva y colectiva, en este caso con la presencia de elementos musicales reconocibles por el espectador promedio, inmerso en el fenómeno cultural de la globalización y, como diría Revilla, con un bagaje cultural común. Pero también depende de su pertenencia cultural, conocimientos previos, expectativas y atención a la hora de presenciar el film.

Por otro lado, este estudio también posibilitó determinar las características primordiales del tratamiento sonoro y musical de la canción principal, que es la pieza más recurrente de la banda sonora y que le otorga unidad estructural a la cinta. Primero que nada, con el análisis de los elementos constitutivos de la obra musical y su funcionamiento, se llegó a la conclusión de que el tratamiento sonoro-musical de la banda sonora se construye en base a la recurrencia y transformación de los distintos *Leitmotive*, con el ejemplo paradigmático de la introducción de la canción, con y sin melodía, y el del latido del corazón de la protagonista.

Por último, con el análisis intertextual de la música, es decir, atendiendo a la interrelación de este texto con el sonoro, el literario y el visual, se efectuó una aproximación hacia los posibles sentidos, significados y propósitos de la musicalización del film. A pesar de que faltó profundizar un poco más en esto último por motivos de extensión de este trabajo, también se debe a que uno de sus propósitos era centrarse más en el fenómeno de percepción de la obra que en el proceso de su creación.

Pablo Maldonado Presas: Magíster en Musicología Latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado. Licenciado en Música, mención Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ayudante del curso “Introducción al Lenguaje Musical I”, impartido por Juan Pablo González (marzo – julio 2018). Pregrado Universidad Alberto Hurtado. Integrante del Equipo de Gestión y Producción del Tercer Encuentro por los Archivos Sonoros y Musicales de Chile (2017 – 2018). Biblioteca Nacional de Chile. Pasante en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile. Catalogación e investigación del fondo gráfico donado por el Sello Alerce (agosto 2016 – marzo 2017). Colaborador en el proyecto de investigación *Fondo documental Sello Alerce* (enero – marzo 2017). Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile.

Estudio sobre nación y música en Uruguay. Avances y resultados parciales del Proyecto I+D “Música y concepciones de identidad en Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985)”

Leonardo Manzino, Gustavo Goldman, Pablo Oliver y Johana Trujillo
Escuela Universitaria de Música. Udelar

Resumen

Exposición de resultados parciales del Grupo de Investigación *Campo Musicológico* en la ejecución del proyecto *Música y concepciones de identidad en Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985)*; trabajo que aborda el estudio sobre *nación y música* en Uruguay atendiendo a las intersecciones entre el campo musical y el campo político en dos períodos de gobiernos autoritarios separados cronológicamente por un siglo e inscritos en momentos socioculturales diferentes tanto por los modelos de gestión cultural imperantes como por la concepción filosófica paradigmática del positivismo –que pujaba por instalarse durante el primero y que estaba cuestionada hacia el segundo período. Para el siglo XIX se informa sobre: la primera edición de manuscritos (2018) de dos óperas de León Ribeiro [*Liropeya* (1881) y *Colón* (1892)]; un estudio en ejecución sobre integración de la población montevideana de origen africano en la vida republicana y su aporte al proyecto de construcción de la nación; y el repertorio musical compuesto para la reforma escolar uruguaya de 1877. Entre los estudios para el siglo XX, se exponen avances sobre Educación Musical y el discurso autoritario de *Orientalidad* en 1975 [año de celebración del sesquicentenario de la independencia uruguaya (1825)].

Conceptos clave: historia de la música, musicología, Nación y música, ópera.

Nation and Music in Uruguay. Work in Progress Report for the Project “Music and Ideas of Identity in Uruguay –Criteria in Two Authoritarian Periods: 19th-Century (1876-1886) and 20th-Century (1973-6/1985)”

Abstract

Presentation of partial results achieved by the research team *Campo Musicológico* while implementing the Project *Music and Ideas of Identity in Uruguay – Criteria in Two Authoritarian Periods: 19th-Century (1876-1886) and 20th-Century*

(1973-6/1985). This project inquires into criteria of *nation* and *music* in Uruguay. It focuses on interactions between the fields of music and politics a century apart at the time when two authoritarian Uruguayan governments were established. These time periods have different sociocultural characteristics: while Positivism was being assimilated in the former period, it was challenged in the latter. Management of cultural issues was also contrasting. Work in progress is reported on 19th-Century matters regarding the first edition of music manuscripts (2018) from two Operas by León Ribeiro [*Liropeya* (1881) and *Colón* (1892)]; the integration of the Montevideo population of African origin into civil movements that contributed to conform a project to build the nation; and music repertoire composed for the 1877 Uruguayan elementary school reform. Among research on 20th-Century topics, it is reported on Music Education related to the authoritarian 1975 cultural campaign slogan *Orientalidad* to celebrate the 150th-Anniversary of Uruguayan Independence (1825).

Keywords: music history, musicology, Nation and music, opera.

La Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República, Uruguay (UdelaR) financia entre 2017 y 2019 el Proyecto I+D Música y concepciones de identidad en el Uruguay – criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973-6/1985). El proyecto está a cargo de los musicólogos Gustavo Goldman y Leonardo Manzino que integran el grupo de investigación Campo Musicológico; un equipo de musicólogos (docentes, y egresados de la UdelaR) que promueve el trabajo intergeneracional con estudiantes de la Licenciatura en Música, Opción Musicología de la Escuela Universitaria de Música (EUM) para enriquecer su formación y colaborar con su inserción en el ámbito de la investigación musicológica y en la vida musical y académica del medio uruguayo. El proyecto aborda el estudio sobre «nación y música» en el Uruguay atendiendo a las intersecciones entre el campo musical y el campo político en dos períodos de gobiernos autoritarios que duraron una década cada uno y que están separados cronológicamente por un siglo. En ese corte cronológico coexistieron diferentes concepciones de identidad nacional surgidas en diversos contextos políticos: liberales, proteccionistas, democráticos o autoritarios. Esta comunicación expone los avances parciales individuales de algunos participantes del equipo logrados en los primeros quince meses de ejecución del proyecto (abril de 2017 a julio de 2018). Del corte cronológico que propuso focalizar el estudio, el trabajo se implementó en torno a dos ejes: el siglo XIX y el siglo XX.

Trabajos realizados sobre el foco 1876-1886

Los resultados parciales obtenidos para el período 1876-1886 incluyen trabajos de Leonardo Manzino sobre aportes de la ópera uruguaya a la visión de identidad nacional; de Gustavo Goldman sobre integración de la población montevideana de origen africano en la vida republicana y su aporte al proyecto de construcción de la nación y de Johana Trujillo sobre música vinculada a la reforma escolar de 1877 en la educación primaria pública, laica (no confesional), gratuita y obligatoria.

Óperas uruguayas vinculadas a nociones de identidad nacional

Se identificaron compositores activos en Montevideo durante los períodos rotulados por la historiografía uruguaya como de «organización nacional» (1852-1876) y del «militarismo» (1876-1886): Antonio Camps (1847-1905), Carmelo Calvo (1842-1922). Tomás Giribaldi (1847-1930) y León Ribeiro (1854-1931). En el período autoritario que el proyecto propuso investigar para el siglo XIX, aquel denominado

«militarista», afloró en Uruguay la primera generación de compositores que abordaron géneros de composición como la sinfonía, el concierto para solista y orquesta, la ópera y la música de cámara en diversas conformaciones instrumentales. Esa generación de compositores nació (o se formó musicalmente) durante el período inmediatamente anterior, aquel denominado de «organización nacional». En vinculación a estos compositores, se identificaron escritores que trabajaron como libretistas de sus óperas: Luis Desteffanis (1839-1899), Nicolás Granada (1832-1915) y Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). Se seleccionó al compositor León Ribeiro, a manera de estudio de caso, para estudiar óperas uruguayas vinculadas a nociones de identidad nacional porque entre su producción hay dos óperas que actúan en el campo de intersección entre lo musical y lo político: *Liropeya* (1881) con libreto de Luis Desteffanis y *Colón* (1892) con libreto de Nicolás Granada.

Entre los resultados parciales de trabajo al momento de esta comunicación, puede señalarse la publicación *León Ribeiro – Recitativos, Arias, Dúos y Trío*; tarea conjunta de edición musical de Leonardo Manzino con el trabajo de copista de Ignacio López Artigue. Esta publicación ofrece la primera edición de manuscritos del repertorio operístico de Ribeiro; compositor que inició su producción musical durante el período de estudio del siglo XIX que atiende el proyecto. La generación de Ribeiro estuvo expuesta a la idea de nacionalidad; noción que reflejada de manera predominantemente difusa antes de la década de 1880, comenzó a nutrirse en forma deliberada por iniciativa oficial para forjar una conciencia e identidad nacional. Esta edición de partituras complementa el tributo a León Ribeiro publicado en 2004¹ y el estudio sobre *Colón* publicado en 1993²; incluye cuatro recitativos y arias, dos dúos y un trío de *Liropeya* y dos recitativos y arias de su alegoría melodramática *Colón*. Las circunstancias biográficas del compositor y libretistas de ambas obras, las coyunturas de su composición y las condiciones en torno a sus estrenos, sitúan ambos *opus* como producciones ilustrativas de la cultura musical uruguaya del momento circunscrito a los períodos históricos identificados como de «organización nacional» y del «militarismo».

Los libretistas que colaboraron con Ribeiro, tanto en *Liropeya* como en *Colón*, fueron figuras vinculadas con los acontecimientos musicales y las circunstancias políticas

¹ Manzino, Leonardo. *León Ribeiro – Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*, Edición del autor, Montevideo, 2004.

² Manzino, Leonardo. “La música uruguaya en los festejos de 1892 con motivo del IV centenario del encuentro entre dos mundos”, *Revista Latinoamericana de Música*, XIV/2, 1993, pp. 102-130.

del período «militarista» que Uruguay transitó en el siglo XIX. El gobierno dictatorial de Máximo Santos destituyó a Luis Desteffanis, libretista de *Liropeya*, de la cátedra de Historia Universal de la UdelaR; hecho que desencadenó un conflicto por defender la libertad de cátedra que aparejó la destitución de José P. Ramírez del rectorado de esa casa de estudios y la posterior renuncia en masa del Consejo Universitario. La situación determinó en los hechos la censura de la ópera que se estrenó treinta años después en 1912. Nicolás Granada, libretista de *Colón* –uno de los precursores de la escena rioplatense– fue director del diario político La Palabra de Montevideo y fundador del semanario Ilustración Uruguay, colaborador de Máximo Santos y secretario privado del General Máximo Tajes al final de su presidencia, secretario de la comisión especial que concretó la «conciliación de 1886» al finalizar el período militarista uruguayo del siglo XIX, representante uruguayo cuando se devolvió al Paraguay los bienes conquistados por el ejército en la guerra de la triple alianza y diputado por el departamento de Maldonado (1886-1890) y por el departamento de Flores (1891-1894).

Integración de la población montevidéana de origen africano en la vida republicana y su aporte al proyecto de construcción de la nación

En los estudios sobre música de la población de origen africano prima aún una visión esencialista y homogeneizante quizás como resabio de ideas decimonónicas sobre las manifestaciones populares tradicionales o el folclore y de algunos abordajes afrocentrados. El avance que Gustavo Goldman ofrece aquí fija el foco en la experiencia histórica de sectores de la población negra de Montevideo durante las tres últimas décadas del siglo XIX; época de modernización, militarismo y consolidación de estados nacionales. El fin de la esclavitud en el Río de la Plata aparejó un cambio en las formas de incorporación y participación de la población de origen africano a las estructuras sociales, económicas y políticas republicanas. En ese contexto las formas asociativas de carácter religioso como las cofradías y de tipo étnico como las salas o sociedades africanas, comenzaron a ser reconfiguradas en nuevas formas asociativas por la adhesión de sectores de afrodescendientes a los procesos de modernización de los estados. Finalizando la década de 1860 y coexistiendo con las salas de nación y cofradías religiosas, algunos sectores de la población afrodescendiente comenzaron a organizarse en clubes o sociedades civiles. El funcionamiento de estas organizaciones es medular para el desarrollo del trabajo de investigación en curso pues pone de manifiesto la existencia de diferentes intereses y actitudes que se pretenden conocer y comprender. En el siglo

XIX la *Ley del Progreso* adquirió en occidente un carácter de validez universal que configuró una idea de civilización. Participar como ciudadanos en una sociedad que se complejizaba paulatinamente significaba tomar decisiones y proyectar una nueva «comunidad imaginada», adoptar algunas conductas, desechar otras y construir un nuevo universo simbólico.

Para comenzar se delimitó quiénes –dentro de la población afrodescendiente– participaron de este proyecto de construcción de una “afromodernidad”³ en el Río de la Plata. La prensa (importante aunque efímera) de grupos de afrodescendientes montevideanos, fuente valiosa de documentación al respecto, permitió visualizar cómo se construía la alteridad por parte de estos sectores que, por supuesto no representaban al total de la población de origen africano. En general, se trataba de sectores letrados y pertenecientes a lo que George Reid Andrews denomina “clase media negra”. La música y la danza formaron parte de este proceso. Se propone analizar algunos documentos que favorecerán la comprensión:

A. Periódico La Conservación

Ayer nuestros padres humillados a un capricho y una voluntad, no vibraban en sus corazones aquella grandiosa idea de regeneración, condenados vivir en los tracismos [sic], y al servilismo miraban con menos precio la civilización cuya llave era la única que podía templar sus instrumentos, desonros para nosotros, y los que ellos consideraban más melódicos que la divina arpa del profeta David, y miraban sus desconcertadas notas con más aprecio que los que miraron ha siglos muy remotos los melódicos preludios que arrancó éste cuando se postró delante de Saúl. Trinos aquellos que penetraban en lo más recóndito del corazón. Preludios estos que se levantaban hasta el oído de sus superiores para perderse en el espacio del modo que se pierden los ecos doloridos del peregrino en medio de un desierto.

B. Pobres Negros Orientales

La formalización estatutaria de la Sociedad Pobres Negros Orientales, según consta en el encabezado de su reglamento, fue sancionada por su Asamblea General el 24 de febrero de 1869. El reglamento de nueve páginas establecía que su objeto principal era:

Crear fondos para el sostenimiento de una academia de música donde sus asociados puedan dedicarse a un arte útil que a la vez que sirva de recreo, pueda ser un recurso hasta para adquirir la subsistencia, consiguiendo al mismo

³Castro, Cristián. “Exploraciones para una historia transnacional de la afromodernidad en América. Chicago y São Paulo, 1900-1940”, *Hib. Revista de Historia Iberoamericana*, III/1, 2010, pp. 33-49. Partiendo del análisis de la prensa de sectores de afrodescendientes –en una perspectiva de historia comparada y transnacional– amplía la teoría planteada por Paul Gilroy en *The Black Atlantic* proponiendo la utilización del “Atlántico Negro Descentralizado” y analiza la construcción de la versión propia de modernidad de la clase media negra urbana que denomina “afromodernidad”.

tiempo formar un centro de reunión á fin de obtener la mejor armonía y unión entre las personas de color.

También señalaba que para poder formar parte de la sociedad era “necesario ser de color pardo o moreno, y ser persona de moral y de orden”. Su estatuto indica los instrumentos musicales que se enseñaban y la cuota mensual por costo de instrucción. Los socios varones estaban obligados a estudiar piano, violín, flauta, guitarra o canto. El artículo 26 establecía que “los socios que aprendan un instrumento de cuerda o de viento pagarán, los de canto, solo lo que establece el artículo 23; en el mismo caso quedan los que tocan los instrumentos que dispone el artículo anterior”. El artículo 25 señalaba los otros instrumentos musicales que se enseñaban: “se entienden por instrumentos también las panderetas, castañuelas, tambor, platillos, triángulos y demás útiles a la africana para acompañamiento de la música”. Este dato revela el lugar diferente que se le daba a los instrumentos denominados a la africana (los socios pagaban solo si faltaban a la clase); y, al incluirlos junto a instrumentos musicales de la tradición europea, muestra el carácter híbrido de las producciones musicales de la sociedad.

C. Asociación Banguela, Club Progreso Social y Sociedad Nación Lucamba

En octubre de 1891, Rosario Torres y José María Piñeyro solicitaron a la Fiscalía de Gobierno la personería jurídica de la Asociación Banguela informando sobre la adquisición y ubicación de su sede:

El moreno Juan Sánchez adquirió el 18 de agosto de 1841 de la Comisión de Caridad por escritura que autorizó el escribano Don Salvador Tort, un terreno situado en la manzana No. 64 de la Nueva Ciudad. Dicho terreno viene a quedar hoy en la calle del Ibicuy No. 333. El moreno Juan Sánchez donó el terreno de la referencia á la asociación de morenos denominada “Sala de la Nación Banguela” según resulta del testamento de fecha 29 de mayo de 1842, que hace parte de los documentos que acompañamos.

El Club Progreso Social funcionaba en Ibicuí 333 con su salón de bailes Progreso y la sociedad carnavalesca Nación Lucamba. Algunas comparsas de carnaval y clubes de afrodescendientes se agruparon en un mismo local en una zona con presencia material y simbólica de los africanos y sus descendientes (barrio Sur de la ciudad de Montevideo). El periódico La Regeneración publica avisos y crónicas de bailes del salón Progreso y del salón Esperanza del 85 inaugurado ese año por Eulogio Alsina en la calle Ibicuí 185. En la misma edición el periódico indica que la “sala de San Baltasar de la calle Queguay estuvo muy concurrida hasta altas horas de la noche”. El número siguiente aporta un dato de relevancia sobre los contactos y las formas de circulación simbólica de expresiones de la población de origen africano en ese territorio barrial: “La ‘Sociedad Nación Lucamba’

ha donado una pequeña cantidad para que se celebre el día 9 del mes entrante una misa rezada á las ánimas de la Nación Banguela propietaria del local en que habita dicha sociedad”.

El deslinde con el pasado africano –representado por las «salas de nación» hacia la década de 1870– dio paso a una actitud que favoreció la incorporación de ese pasado (tal vez idealizado, aún activo en la memoria) coincidiendo con el proceso de integración de sectores populares de afrodescendientes a los clubes y comparsas de carnaval. Respecto a los sectores populares, la documentación es bastante escasa y se está trabajando principalmente con materiales custodiados en el Museo de la Escuela de Artes y Oficios; originariamente un proyecto de carácter militar. Fundada en el año 1879, continuó la instrucción que realizaba el Batallón de Cazadores N° 2 en el Cuartel de Morales. El objetivo de la Escuela de Artes y Oficios era la enseñanza de artes y oficios útiles al hombre y cuyo plantel era apropiado para la creación de una Escuela Correccional de Menores. Los jóvenes que ingresaban a la escuela tenían entre catorce y dieciocho años de edad y eran enviados por las unidades del Ejército, la Policía y el Asilo de Menores. Uno de los talleres de la Escuela de Artes y Oficios era el de Instrumentos Musicales. La Banda de Música era dirigida por el Teniente 1° Gerardo Grasso. Esta línea de investigación está aún en la etapa de recolección documental pues el acceso a los materiales ha sido muy dificultoso. De todas maneras, es una ventana importante para entender la relación entre las comparsas de carnaval y lo militar.

Música, escuela y laicidad en la construcción de la nación uruguaya

En Uruguay, educación y laicismo fueron procesos que determinaron el carácter de la nación, constituyéndose como valores fundacionales e identitarios de la población. Un viaje de José Pedro Varela (1845-1879) a los Estados Unidos de América lo influyó para recrear en Uruguay el modelo educativo que observó. Varela fue el principal reformista de la educación impulsada a partir del Decreto Ley de Educación Común aprobado el 24 de agosto de 1877. Postuló eliminar la influencia de la iglesia católica en la enseñanza, ya que el estado en su carácter de garante del consenso y de la nación debía secularizar no solo la educación sino la política en general para favorecer el poder civil. Alineado a esta ideología se crea el Registro Civil, se retoma el control de los cementerios y paulatinamente se elimina el catecismo en la instrucción escolar.

Johana Trujillo abordó las primeras reformas contemporáneas a la reforma escolar de Varela promovidas en la educación musical por Antonio Camps (1847-1905),

Inspector de Música de la recién creada Dirección de Instrucción Pública. El avance de investigación logrado al momento de esta comunicación permite sostener que la obra musical de Camps reviste importancia porque se interesó en la creación de cancioneros infantiles para uso específico en la escuela; repertorio que, como lo detalla el autor, transmitiría valores a los niños y propiciaría emociones según su uso⁴. De este compositor se ha accedido a un cancionero del año 1887 que consta de diez obras⁵ y varios himnos patrióticos⁶. Durante un ciclo de conferencias pedagógicas en 1894, Camps expuso sobre la situación de la educación, específicamente sobre la música. Hizo una crítica al programa de enseñanza implantado después de la Reforma y propuso un nuevo modelo de enseñanza musical a partir de cancioneros escolares⁷. Camps integró el equipo reformador de Varela y al respecto mencionó “solo a mí me ha cabido la gloria de haber arrancado de la escuela uruguaya la profanación que antes se hacía del arte”. Cuestionó el programa que existía para el primer curso (niños de seis a siete años) reprobando las “canciones a una voz, muy sencillas y aprendidas de memoria”. En realidad, se usaban fragmentos de ópera, que según Camps “no enseñan valores como aseo, aplicación, respeto, etc... sino pasión y celos”. También acotó que “en lugar de cantarse impropriamente en la escuela un trozo de *El Trovador*, se canta un engendro musical torpe que ni los negros lubolos lo aceptarán para sus comparsas”. Camps consideraba que el canto vocal producía efectos síquicos y físicos que podrían ser buenos o malos, según la letra que se cantara, por eso creía que la música de los cancioneros escolares debía ser adecuada para “combatir las tendencias viciosas del organismo y de la mente, para crear o robustecer las inclinaciones morales y para producir en los centros nerviosos afectivos rápidos cambios de estado en los momentos oportunos”. Del mismo modo los textos no deberían producir malos pensamientos; debían ser textos claros que pudieran ser comprendidos por los niños, sin palabras raras y tomados de la cotidianeidad del niño.

⁴ Véase Camps, Antonio. *Cantos Infantiles. Compuestos expresamente para uso de las escuelas de instrucción primaria*. Letra Tomas Claramunt, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1887.

⁵ Ibidem.

⁶ Éstas son: *La Bandera 25 de Agosto de 1825. Himno Patriótico*, Imprenta La Razón, Montevideo, 1900; *¡Artigas! Himno Escolar Uruguayo*. Letra D. Alberto Flangini, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *El alumno incorregible. Canto escolar*, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *Aseo. Canto infantil*, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *El Juramento. Canto patriótico infantil*. Letra Orosman Moratorio, inédito [manuscrito. Archivo Camps, Museo Romántico – Museo Histórico Nacional, Montevideo]; *Cantos infantiles*, Imprenta Musical Ortellí Hnos, Sociedad Argentina de Editores de Música, Buenos Aires; *¡Gloria a Varela! Himno*. Letra Ricardo Passano, Colección Álbum Musical Uruguayo, Montevideo, 1896.

⁷ Camps, Antonio. *Conferencias Pedagógicas. Enseñanza de la música en las escuelas*, Imprenta Artística Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1894.

El cancionero de Camps publicado en 1887⁸ es un cancionero para el uso en las escuelas públicas con textos de Tomas Claramunt en el que hace indicaciones técnicas del canto, acotaciones sobre el carácter de los textos e incluso, en algunos de ellos, especifica el momento y el uso que deberían tener. Además, siguió componiendo para la escuela otros himnos como el *Himno al Árbol*⁹, que se interpretó en la siembra de árboles del Parque Rodó de Montevideo en el año 1900 y el himno *¡Gloria a Varela!*¹⁰ con un carácter cuasi religioso que enaltece la labor del reformador de la educación.

Trabajos realizados sobre el foco 1973-6/1985

Los resultados parciales obtenidos por algunos de los participantes del grupo de investigación enfocados en el período 1973-6/1985 incluyen el trabajo de Pablo Oliver sobre aspectos políticos e ideológicos en educación musical del proyecto de Nuevo Estado Oriental impulsado por el gobierno dictatorial uruguayo.

Aspectos políticos e ideológicos en educación musical del proyecto de Nuevo Estado Oriental impulsado por el gobierno dictatorial uruguayo del período 1973-1985

Pablo Oliver estudió la forma en que un dispositivo de corte militar se plegó al conjunto de prácticas educativas en escuelas y liceos, o sea: cómo ese dispositivo se traduce en una pedagogía del cuerpo¹¹. Atiende la forma que toma el discurso pedagógico cuando lo militar se instituye en el sistema educativo formal constituyéndose en un rasgo sustantivo de una pedagogía del cuerpo militarizado donde la producción de los cuerpos es signada por la lógica de las disciplinas. De acuerdo con Bourdieu, siempre que hay educación, hay la imposición de una arbitrariedad cultural que se mete en el cuerpo, que se hace carne en el sujeto a través de un trabajo pedagógico; esto es, un trabajo «en y sobre» el sujeto. A partir de lo anterior, se planteó considerar a la educación musical o a la práctica coral como pedagogías del cuerpo; y desde allí, indagar sobre la relación música-educación-dictadura y reflexionar sobre las políticas educativas que auspiciara el

⁸ Camps, Antonio. *Cantos Infantiles*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1887.

⁹ Camps, Antonio. *Himno al Árbol*, Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo, s/f [1900].

¹⁰ Camps, Antonio. *¡Gloria a Varela! Himno*, Litografía Lottero, Montevideo, 1896.

¹¹ Véase Rodríguez Giménez, Raumar. “El espectáculo del cuerpo militarizado”, *Revista Educar*, 33, pp. 129-140. En relación con el alcance de esta categoría y de algunas precauciones posibles para su uso véase Rodríguez Giménez, Raumar. *Saber del cuerpo: una exploración entre normalismo y universidad en ocasión de la educación física (Uruguay, 1876-1939)*. [Tesis de Maestría en Enseñanza Universitaria, Udelar, Área Social, Comisión Sectorial de Enseñanza, 2012]. Recuperado de [<http://www.cse.udelar.edu.uy/tesis/saber-del-cuerpo-una-exploracion-entre-normalismo-y-universidad-en-ocasion-de-la-educacion-fisica-uruguay-1876-1939/>].

gobierno militar del período seleccionado. El avance de este trabajo abordó, al momento de esta comunicación, la ponderación de cómo, en una instancia política totalitaria, se emitieron un conjunto de discursos orientados a estimular (más que a reprimir) la práctica musical, el canto coral, el arte o el deporte. Las fuentes utilizadas son documentos (circulares del Consejo de Educación Secundaria y Consejo de Educación Primaria, ediciones de partituras impulsadas por la Inspección de Educación Musical, publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, programas de conciertos organizados por el Conservatorio Universitario de Música) y entrevistas a diferentes actores que tuvieron alguna vinculación o participación en eventos artísticos y/o instancias conmemorativas (actos patrios) promovidas por instituciones de educación formal durante el período 1973-1985.

Con el impulso de la Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825 (año de declaración de la independencia uruguaya), las políticas culturales promovidas se manifestaron a través de numerosas iniciativas centradas en la historia nacional revalorizando las tradiciones autóctonas del «arte vernáculo» y motivando la proliferación del «criollismo» por oposición a la innovación y la influencia cultural externa. En el ámbito de la producción discográfica esta política se manifestó con numerosas publicaciones del Programa Nacional de Símbolos Patrios. Se editaron también partituras y fonogramas para divulgar vida y obra de compositores uruguayos. Además, se organizó junto con el diario El País de Montevideo el festival Canciones a mi patria, transmitido por Canal 5 (Televisión Pública) y Radio Carve. Ese mismo año, 1975, se creó la Escuela Nacional de Danza, organizada en División Ballet y División Folklore; esta última, según María Laura Varela persiguiendo dos fines específicos: “preservar las danzas reconstruidas por Flor de María Rodríguez de Ayestarán y formar profesores de danzas folclóricas”¹². El avance de trabajo sobre esta línea del proyecto ha permitido hasta el momento identificar otros objetos de estudio: el ciclo de veintidós conciertos en el Paraninfo de la Udelar¹³ organizados por la Escuela Universitaria de Música (denominada entonces Conservatorio Universitario de Música) junto con la Facultad de Humanidades y Ciencias; concursos zonales de coros liceales

¹²Varela, María Laura. *Modelos pedagógicos aplicados a la enseñanza de la danza folclórica en Uruguay*, Tesis de Magister en Psicología y Educación, Udelar, Montevideo, FP, 2015, p. 108. Recuperado de [<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/123456789/8337>].

¹³Ipuche Riva, Pedro (prologuista). *150 años de música uruguaya*, Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo, 1975. [Publicación que incluye los programas e información biográfica sobre los autores de las obras incluidas en el ciclo de conciertos].

organizados por la Inspección de Educación Musical del Consejo de Educación Secundaria y varios espectáculos corales masivos realizados en el Teatro Solís de Montevideo y en las escalinatas del Palacio Legislativo en 1978 y 1979 con la participación de coros liceales y la Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE).

Leonardo Manzino: Licenciado en Musicología (1985) del Conservatorio Universitario de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias (UdelaR); Maestría en Música (1989) y Doctor en Filosofía [Ph.D.] mención Musicología (1993), *The Catholic University of America* (Washington, D.C.). Publicó en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) artículos sobre Uruguay, compositores uruguayos del siglo XIX y compositores latinoamericanos del siglo XX. Editó el volumen 20 de *Compositores de las Américas* (OEA, 1993). Entre 1993 y 2018 realizó varias publicaciones sobre música uruguaya del siglo XIX. Recibió patrocinios del Ministerio de Educación y Cultura para Investigación (Fondos Concursables 2008) y de *The Stevenson Living Trust* (2013). Fue Asistente Graduado del “Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”, *The Catholic University of America* (1990-92). Es Profesor de Historia de la Música, EUM-UdelaR desde 1995; Escuela de Música Vicente Ascone [Intendencia Municipal de Montevideo] desde 1997; y Escuela Nacional de Arte Lírico del SODRE desde 2013.

Gustavo Goldman: Músico, Licenciado en Musicología (UdelaR) y Magister en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense (UdelaR). Es docente en la Escuela Universitaria

de Música (EUM-UdelaR), Instituto de Profesores Artigas (IPA) y el SODRE. Publicó artículos en revistas especializadas de Uruguay, Argentina, España, Cuba y Francia. Investiga el aporte de la población de origen africano en la construcción de la música uruguaya y sobre la intersección entre los campos musical y político durante el periodo dictatorial en Uruguay. Sus libros publicados son: *Negros modernos: asociacionismo político, mutual y cultural en el Río de la Plata a fines del siglo XIX*, Perro Andaluz Ediciones, 2018 (en prensa), Montevideo; *Lucamba: herencia africana en el tango (1870 – 1890)*, Perro Andaluz Ediciones, 2008, Montevideo; y *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*, Perro Andaluz Ediciones, 2004 (1998), Montevideo.

Pablo Oliver: Licenciado en Educación Física (Instituto Superior de Educación Física [ISEF]-Universidad de la República, Uruguay [UdelaR]). Profesor de Educación Media-Especialidad Educación Musical. Instituto de Profesores Artigas [IPA]-Consejo de Formación en Educación [CFE]. Cursa la Licenciatura en Música, Opción Musicología en la Escuela Universitaria de Música [EUM]-UdelaR. Publicó *21 Murgas*, (EDITUMP)) y *Cuerpo, Escuela, Educación Física y Dictadura* (disponible en <http://www.isef.edu.uy/Index2.htm>). Es Ayudante Docente del Grupo de Investigación *Campo Musicológico* de la EUM-UdelaR-Área de Musicología participando del Proyecto de Investigación I+D *Música y Concepciones de Identidad en el Uruguay. Criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876-1886) y siglo XX (1973/6-1985)*. Es docente en el Departamento de Educación Artística del CFE desde 2015 y docente de Educación Musical, Director de Coro y Músico Acompañante del Consejo de Enseñanza Secundaria desde 2003. Participó como expositor en encuentros sobre Educación Física en ISEF-UdelaR, UFPB (Brasil) y sobre Musicología en la UNLP (Argentina).

Johanna Trujillo: Historiadora egresada de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Adelantó estudios de Canto lírico y popular en la Academia Superior de Artes de Bogotá y de Dirección Coral en la Fundación Universidad Central de Bogotá. En la actualidad cursa la Licenciatura en Música, opción Musicología en la EUM - UDELAR, Uruguay. Desarrolla su trabajo de investigación sobre la música en las escuelas públicas (laicas) y confesionales de Uruguay y su relación con el proceso de secularización y de formación de la nación a finales del siglo XIX. Se desempeña como programadora musical en la emisora web Radio Mudet Online.

“Pa’ cuando oigás este tango”: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo “Tape” Rubín en el siglo XXI

Paloma Martin
Universidad de Chile

Resumen

En este texto, intentaré establecer cuatro ejes principales en el estudio de la trayectoria creativa de Alfredo “Tape” Rubín (compositor, poeta, guitarrista y cantautor argentino). Referente indispensable en gran parte del desarrollo musical del *nuevo tango*, debido a las numerosas versiones que se han gestado a partir de sus composiciones, abordaré, en primer lugar, su faceta como cantautor de una nueva evocación tanguera, a partir de la búsqueda de los rasgos comunes a una tradición criolla gardeliana. Como segundo eje, exploraré en el contenido y significación de sus letras, posibles de generar tanto expresiones reales y metafóricas de la ciudad, como la manifestación ontológica de una dialéctica de la identidad/alteridad porteña. En tercer lugar, se expondrá la factura de sus composiciones, cuyo formato tradicional de cantor con acompañamiento de guitarras se desenvuelve en un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento de la melodía y la armonía. Por último, expondré algunas posibilidades hermenéuticas para un análisis de las dimensiones que adquiere la práctica de la versión desde sus canciones.

Conceptos clave: tango canción, nuevo tango, cantautor, canción-texto, versión.

“Pa’ cuando oigás este tango”: Musicological Contributions to the Study of Tango Song of Alfredo “Tape” Rubín in the XXI Century

Abstract

In this text, I will try to establish four main axes in the study of the creative career of Alfredo “Tape” Rubín (Argentine composer, poet, guitarist and singer-songwriter). An indispensable reference in much of the musical development of the new tango, due to the numerous versions that have been created from his compositions, I will first address his role as singer-songwriter of a new tango evocation, based on the search for traits common to a Creole Gardelian tradition. As a second axis, I will explore the content and meaning of its lyrics, which are likely to generate both real and metaphorical expressions of the city, as well as the ontological manifestation of a dialectic of Buenos Aires identity/alterity. In the third place, the invoice of his compositions will be exhibited, whose traditional format of cantor accompanied by guitars unfolds in a complex renewed

language, which reveals specific procedures in the treatment of melody and harmony. Finally, I will expose some hermeneutic possibilities for an analysis of the dimensions that the practice of covering acquires from its songs.

Keywords: tango song, new tango, singer-songwriter, song/lyrics, cover.

Introducción: el «Tape»

Dentro del género del tango canción, la figura del músico argentino Alfredo Rubín se reitera insistentemente en diferentes escenas del desarrollo musical del «tango joven», como referente ineludible para algunos de los músicos más destacados del tango de hoy, quienes se han empoderado de los códigos tangueros, imprimiéndoles renovadas fisionomías sonoras que marcan su andar al compás de los tiempos actuales. Resulta relevante, entonces, poder definir posibles caminos de investigación frente a un compositor que permanece inserto en una dinámica de creación intergeneracional de plena actualidad.

Compositor, poeta, guitarrista y cantautor, Rubín –conocido también como el «Tape»– ha dedicado su quehacer musical al tango desde inicios de la década de los 90’, aunque su formación como músico comenzó desde temprana edad, de manera autodidacta. Su primera agrupación tanguera fue el Cuarteto Almagro en 1997, donde ejerció el rol de arreglador, bajista y cantor. En el disco *Hemisferios*¹, se advierten los principales géneros de su influencia musical: el tango, el folclore y el rock. Por esos años, el «Tape» venía desarrollando una continua actividad como cantor en locales y milongas junto a su guitarra, a la vez que practicaba una faceta como bailarín milonguero en clásicas y olvidadas pistas del circuito porteño. Para comienzos del siglo XXI, se cristaliza el formato instrumental con el cual trabajará sus composiciones hasta la actualidad. El ensamblaje de guitarras y voz se iniciará con tres, junto a Las Guitarras de Puente Alsina –con quienes realizó los discos *Reina Noche*² y *Lujo Total*³– y luego con cuatro, en la formación Rubín, Lacruz, Heler y Nikitoff, plasmando con ella la última producción del «Tape» en el álbum *Cambiando Cordaje*⁴, lanzado en abril de 2018.

A partir de su primera producción discográfica, Rubín se ha transformado en un actor crucial de la nueva «época de oro» tanguera, principalmente por escoger el rumbo de la interpretación de sus propias canciones. Al ofrecer la posibilidad de un espacio de creación auténtico y honesto dentro de un género comúnmente conocido por la inmensidad de su tradición, el «Tape» no solamente logra extender virtudes expresivas

¹ Cuarteto Almagro. *Hemisferios*. Acqua Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2001.

² Rubín, Alfredo y otros. *Reina Noche*. Acqua Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2004.

³ Rubín, Alfredo y otros. *Lujo total*. Acqua Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009.

⁴ Rubín, Alfredo y otros. *Cambiando Cordaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Club del Disco, 2018.

que reterritorializan al tango⁵ en su propia casa, sino que invita a sus vecinos del nuevo milenio a compartir la mateada del viaje hacia el encuentro con sus propios y personales mundos de creación musical. Es así como Rubín se ha venido relacionando activamente con un gran número de cultores del género, como interpelador e interpelado, plantando cuidadosamente las semillas de las canciones y músicas que ayudarán a mantener vivo el suelo fértil del tango. Pero, ¿cuáles son los valores que caracterizan a este músico y sus creaciones? Propongo las siguientes cuatro esferas de estudio para su dilucidación:

Cantautor de evocación gardeliana

En su análisis sobre las interpretaciones y los giros típicos del decir de las voces del tango, Sofía Cecconi⁶ establece como las dos primeras categorías cronológicas al “cantor campero” y al “cantor urbano”; ambas se acompañan de guitarras y representan los aspectos de la voz de Carlos Gardel, cuyos repertorios recorrieron diferentes ritmos desde el campo a la ciudad. Si bien la clasificación de “cantor campero” se articula en una de sus caras con la templanza en letanía del «recitador trovadoresco», por la otra la enunciación de su decir es contundentemente diáfana; mientras, la del “cantor urbano” es una voz que anuncia, que canoniza la importancia del caudal vocal del *bel canto* en su lirismo dramático para cantar el tango en su concepción clásica y canónica.

La evocación de tradición criolla/urbana gardeliana emerge desde la estética del «Tape», en varios puntos, más allá del formato guitarra/cantor (figura 1). Por una parte, la inserción de ritmos pausados, cadencias acompasadas y mezclas de sonoridades provenientes de la milonga campera, conforman algunos extractos en arreglo de guitarras que dialogan con los versos entonados por Rubín. En la misma línea, varias de sus composiciones que no son tangos se inscriben justamente en estos géneros rioplatenses, demostrando una especial predilección por este legado musical criollo. Por otra parte, la impronta de “cantor urbano” se prolonga en el «Tape» no en un color de impostación atenorada gardeliana, sino en la capacidad interpretativa de la declamación cantada, la

⁵ Corrado, Omar. “Tango en Argentina hoy: Las reterritorializaciones internas”, *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, VII/25, 1998, snp. Recuperado de [<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h25/tango.html>].

⁶ Cecconi, Sofía. “Oigo tu voz. Un recorrido por las voces del tango joven en Buenos Aires”, en Mercedes Liska (coord.), *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012, pp. 55-73.

cuidada afinación en cada melodía compleja y la opulencia expresiva del texto que se fusiona con la música en *marcato* tanguero de las guitarras.

Otros aspectos generales que marcan la coincidencia entre Alfredo Rubín y Gardel podrían ser que ambos son compositores de sus propias músicas; ambos ejercen la interpretación de contenidos con temáticas tangueras porteñas actualizadas; y, ambos consideran la inclusión de canciones criollas en su repertorio.



Figura 1: Cuarteto Rubín, Lacruz, Heler y Nikitoff⁷

Sus letras: contenido, significación y tratamiento

Vividor de la pulsión urbana de Buenos Aires, el íntimo contacto de Rubín con varios de sus barrios en residencia, contribuyó en la germinación del lente por el cual mira su propia ciudad y a quienes la habitan, desde una poética personal que ha conseguido plasmar su huella en canciones que replican el sonar de sus palabras en la música de los tangos, cuya actualidad temática no termina de extinguirse. Efectivamente, en sus textos enfrenta lugares, personajes, templos anímicos, sociales y políticos; tópicos que se abrazan a la identidad tanguera de su ciudad: el/la milonguero/a, la milonga, la calle, la noche, la «curda», el amor, la soledad.

⁷ De izquierda a derecha: Mariano Heler, Leandro Nikitoff, Alfredo «Tape» Rubín y Adrián Lacruz. Fotografía: Malena Quinteros, 2018.

Las letras de sus tangos y sus significaciones responden, según el «Tape», a “[...] el espíritu de nuestros tiempos, nuestras obsesiones, los tópicos de la sociedad actual, del hombre posmoderno”⁸. Explica Rubín:

En mi trabajo como letrista intento que sea natural el modo en que los distintos registros de la lengua son tratados, interconectados, y por lo tanto resignificados. Si eso se logra, las letras alcanzan una atmósfera contemporánea sin perder la conexión con la tradición del género y sin usar de modo forzado términos actuales”⁹.

Estos contenidos son esculpidos a través de figuras retóricas, que adquieren el estatus de espejismos cuánticos de toda una tradición centenaria ya madura de la poética tanguera –como señala Simon Frith, “[...] las letras de las canciones no tratan tanto sobre una idea (su ‘contenido’) como sobre su expresión”¹⁰–; también, en el tratamiento intencionado del ritmo propio de las palabras para la conformación musical de la composición. Estos medios literarios adquieren mayor relevancia expresiva desde la interpretación cantada de su propio autor:

[...] el modo en que el lenguaje funciona en las canciones depende no solo de lo que se dice, del contenido verbal, sino también de la manera en que se es dicho, del tipo de lenguaje utilizado y su significado retórico, del tipo de voz con que se lo dice¹¹.

Mediante la premisa de mantener la idea de que, según Rubín, “[...] la forma del texto imita lo que se está contando”¹², el «Tape» genera expresiones reales y metafóricas de la ciudad y la noche, especialmente a través del recurso retórico de la «personificación» –aplicado a la ciudad de Buenos Aires y su bohemia–, junto al planteamiento de un lunfardo renovado y actual, desde su propia inventiva. La «noche» de Rubín trasciende la condición espaciotemporal escenográfica del *topos* del tango, personificándose en madre, reina y compañera:

Mejor será en tus brazos, reina noche,
Abrazados a tu fuego y por tu fuego, madre oscura
Mejor será en tus palcos, perra negra
hembra turbia, yegua loca, reina vieja, compañera

⁸ Gasió, Guillermo (ed.). “Componer canciones nuevas, que son evidentemente tangueras”. Testimonio de Alfredo “Tape” Rubín, *La historia del tango 20: siglo XXI, década 1, 1ra parte*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011, pp. 3847-3856, 3855.

⁹ Bolasell, Michel. “Alfredo (Tape) Rubín: ‘Lo que me abrió a la magia del tango fue frecuentar las noches de la milonga...’”, en *La revolución del tango. La nueva edad de oro*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011, pp. 109-115, 113.

¹⁰ Frith, Simon. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Paidós, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014 [1996], p. 293.

¹¹ Frith. *Ritos de la interpretación*, p. 292.

¹² Alfredo Rubín, en Gasió, “Componer canciones nuevas” en *La historia del tango 20*, p. 3850.

Pa' soportar mejor el tarascazo del dolor
bailamos en tus aguas imposibles
y en la miel de tus ojeras escabíamos de tu sangre y en el humo respiramos de
tu luz
Ay porqué serás tan honda
Tan fugaz tu solo resplandor?
Por los surcos que han abierto las leyendas de otras noches brilla y ríe
desdentada tu canción.

La ciudad, por su parte, se ve simbolizada en la calle, desde donde emerge el
sentir y el vivir de quienes la habitan, como un desdoblamiento inevitable de la urbe:

Calle que sabe decir
Calle que miente al callar
Quiere partir sin hablar
Quiere aguantar y salir
Calle si quiere escapar
Que preparete a morir
Calle si quiere vivir
Que ya te vino a buscar
Calle que sabe callar
Calle que vuelve a mentir

Guardará la calle
Su secreto viejo
Soñará en el sueño del silencio y sus espejos
Soledades exquisitas
En veredas infinitas
Ya pasó el futuro por los barrios rotos
Ha sembrado ausencias y despojos
Un latido loco
Vendaval vacío
Bares que bebieron su destino

Adicionalmente, en Rubín se advierte la manifestación ontológica de una
dialéctica de la identidad-alteridad porteña: es decir, ser «otro» al interior de las propias
identidades del «uno» porteño/tanguero. El «otro» se puede manifestar desde la
invocación, como sucede con el bailarín milonguero de "Regín":

La noche ya pegó su salto de arlequín
Escapa de la luz la estampa gris de un bailarín
Y en la pirueta de la mañana
Niebla de fantasmas empujando pa' volver
Volver a qué, Regín?

También, el «Tape» se encarna en «otro», desde una actitud apostrófica:

Pa' cuando oigás este tango
ya habrá chiflado la ruta
para desviarme otra vez
Y en los salones nocheros
habrá explotado la vida
con su mejor embriaguez
Pa' cuando oigás este tango
¿Qué habrá quedado de mí?
Encandilado el recuerdo

detrás de mil giros nuevos
de las milongas a mil.

Tomando los conceptos de el uno y el otro planteados por González¹³, la narrativa cantada de los tangos del «Tape» combina la presencia de un “otro invocado” (ej.: el bailarín milonguero de “Regín”), la enunciación de un “otro encarnado” (ej.: quien habla en “Aire sin final”), y el “uno” que se identifica en esencia con lo expresado (ej.: el «Tape» ha sido bailarín milonguero).

La música de sus composiciones

Gracias a sus estudios sobre formas, contrapunto y armonía, el flujo creativo de Rubín permitió que su factura musical se desenvuelva bajo códigos de un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento armónico-melódico. Como músico, se declara absolutamente fiel a su estilo¹⁴; esta condición no se ve alterada cuando trabaja en complicidad con el pianista Fabrizio Pieroni¹⁵, con quien ha logrado «ser uno solo» en la composición de algunos de sus tangos. Pero, más allá de mantener esta relación sincrónica creativa junto a Pieroni, el «Tape» ha sabido conocer y reconocer al género desde una amplitud de perspectiva, que le permite manejar con plena consciencia los diferentes rasgos que hacen de una composición musical un tango canción.

Sin escapar de los márgenes tradicionales, la forma de cada tango compuesto por Rubín refleja una profunda reflexión en la configuración de sus partes, en coherencia con las letras y su significado expresivo. Al analizar la longitud de las frases, sus instancias de tensión y reposo, se constatan variadas posibilidades de construir los momentos de interés que le permiten al texto literario fluir en simbiosis con el texto musical. Por lo general, la estructura de los tangos es de tipo periódica (frases equivalentes de antecedente y consecuente), donde se puede afirmar que el punto de clímax está mayoritariamente en la sección B.

¹³ González, Juan Pablo. “Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena”, *Revista Resonancias*, 1, 1997, pp. 60–68.

¹⁴ Gasió. “Componer canciones nuevas” en *La historia del tango* 20, p. 3849.

¹⁵ Fabrizio Pieroni es un músico italiano, contemporáneo a Rubín, quien ha tenido vasta experiencia como intérprete en tango y música popular. Rubín y Pieroni han trabajado juntos en varias de las composiciones tangueras grabadas por el «Tape». Para el presente texto, se consideró a tres de ellas: “Calle”, “Milonguera de ley” y “Sueño abandonado”.

Junto a la forma, Rubín despliega múltiples herramientas en el parámetro «altura» (melodía y armonía). Quisiera destacar las siguientes:

1. Gran angulación melódica con sentido expresivo, en secciones cantadas de difícil entonación.

En “Milonguera de ley” (ver figura 2)¹⁶, las primeras palabras del tango fluyen desde una melodía que exige un amplio registro vocal y se despliega a través de un diseño anguloso, que puede ir de extremo a extremo en breves compases, pasando por las alturas intermedias. Cada frase se dibuja en línea sinusoidal y se conecta con la siguiente del mismo modo, equilibrando las trayectorias ascendentes y descendentes. En el ejemplo, es posible ver que cada sílaba lleva una nota diferente (excepto cuando se presentan notas repetidas, con fines de articulación de determinadas palabras, según su rítmica interna).

The image displays two systems of musical notation for the tango "Milonguera de ley". Each system consists of a vocal melody line in treble clef and a piano accompaniment line in bass clef. The music is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line, and the chords are indicated below the piano line.

System 1:

- Lyrics: Llan - to - de pen - de - jaen los al - coho - les del a - diós. So - laen el toi - lette. vuel - ca sua - mar - gor.
- Chords: Em, Em⁶, Em⁷, C/E, F#^o/E, D#^o/E, Em⁶, Em/G.

System 2:

- Lyrics: Bru - ma del sí - len - cigen la ma - ña - na del sa - lón, y en el llan - toa - rras - tra su ru - bor.
- Chords: C, C#^o, Bm/D, C#⁷/G#, C#⁷/E#, F#⁷.

Figura 2: Angulación melódica, extracto de “Milonguera de ley”¹⁷

En “Viento solo”, la angulación melódica se da de manera más brusca, ya que se presentan saltos de intervalos grandes, generando quiebres en la trayectoria. Cada punto de contraste melódico se establece como un elemento de alta carga expresiva, ya que los

¹⁶ Los fragmentos de partituras presentados en este escrito, están basados en el material disponible para descarga en <https://alfredorubin.com.ar/>. En cada ejemplo, se ha privilegiado a la melodía, por lo que su formato rítmico intenta acercarse a lo expresado por la voz en las grabaciones. El elemento armónico se ha sintetizado en la clave americana del material descargado, aunque algunos extractos incluyen aquí a la nomenclatura tradicional de armonía funcional académica; en este último aspecto, no se ha considerado la transcripción instrumental del acompañamiento de guitarras.

¹⁷ En *Lujo total* [CD] (2009), track 9, min. 00:24 - 00:43.

vértices enfatizan el sentido del texto, en sílabas específicas de acentuación (ver figura 3).

The musical score for 'Viento solo' consists of three systems. Each system has a treble and bass staff with lyrics in Spanish and chords indicated below. The first system includes lyrics: 'Bai - lon - go de car - to - nes en la cha - va El ma - zo per - de - dor'. The second system includes: 'ya dio ba - ra - ja, chi - fi - do a - te - rra - dor que su - bey ba - ja ven -'. The third system includes: 'pu - ja de la ca - lle su ren cor.'. Chords shown include Cm, A♭, Fm, G7, E♭/B♭, A♭, G7, E♭, C7, Fm, F♯m, D7, and G/B.

Figura 3: Angulación melódica, extracto de “Viento solo”¹⁸

2. Progresiones melódicas con carácter de tensión, en secuencias ascendentes o descendentes; éstas pueden producirse en fragmentos pequeños o extensos.

En “Reina Noche”, la melodía cantada inicial presenta un motivo curvilíneo, que se reitera dos veces en una progresión descendente, para dar forma a los primeros versos (figura 4).

The musical score for 'Reina Noche' shows a single system with a treble and bass staff. The melody is marked 'rubato recitativo'. The lyrics are: 'La - men - to del mi - lon - ga, dea - qué! que fa - tal - men - te se la - va, rei - na no - che, con tu gre - lael - co - ra - zón'. Chords shown include Cm, B♭, A♭, Cm/G, Fm, Cm, A♭7(b5), and G7.

Figura 4: Progresión melódica, extracto de “Reina Noche”¹⁹

¹⁸ En *Reina Noche* [CD] (2004), track 8, min. 00:21 - 00:40.

¹⁹ En *Reina Noche* [CD] (2004), track 14, min. 00:20 - 00:32.

En “Calle”, la sección B de la composición se desarrolla a partir de un inciso mínimo, que se repite progresivamente, de manera ascendente y descendente. La acumulación de este material se produce con la inversión de la trayectoria del inciso y la aglomeración de estos ritmos, reflejados entre sí (figura 5).

mf *f*

Fa - cho, gar - ca Vien - tre, fue - go Ma - cho, bo - bo, San - gre, pe - rro

Dm Am

mf *f* *ff*

Ma - dre, pla - za Som - bra, hue - vo Fie - bre, fu - ga Pi - bes, pue - blo Tiem -

B $\flat$ Am

f *mf*

- po dó - cil nue - vo fó - sil Ai - re, fue - go Lis - ta muer - ta gri - to vie - jo Pla - ta, hue - sos

Gm Dm

mf *ff* *mf* *f*

Go - les, pa - los ro - ña sue - ños Ti - bio cie - lo Cla - se me - dia mu - gre len - gua Pla - ya vue - los

B $\flat$ Dm

mf *f*

Ca - lle fu - ria Ca - lle fal - sa Ca - lle fue - go

Gm G $\sharp$ o⁷ A⁷

Figura 5: Progresión melódica, sección B de “Calle”²⁰

3. Uso de la armonía con procedimientos complejos y ritmo armónico rápido. Esta es una de las principales características del lenguaje musical del «Tape». Se pueden hallar resoluciones inesperadas, cadencias evitadas, y audaces modulaciones lejanas (cromáticas, por intercambio modal, etc.), que son inusuales en el tango clásico. Un

²⁰ En *Lujo total* [CD] (2009), track 5, min. 01:08 - 01:48.

ejemplo se encuentra en “Sueño abandonado” (figura 6), donde se produce una modulación repentina al tercer grado con intercambio modal (de Sol menor a Sib menor).

The musical score for "Sueño abandonado" is presented in three systems. The first system shows the initial key of G minor (one flat) with chords Gm (i), E^{Maj7} (VI⁷), and Cm (iv). The second system shows a modulation to B-flat minor (two flats) with chords D⁷⁽⁹⁾ (V⁹) and Bbm (iii^{int.} = i mod.). The third system continues in B-flat minor with the chord Fm (v). The lyrics are: "Guar - da - rá la ca - lle su se - cre - to vie - jo So - ña - ríen el sue - ño del si - len - cio y sus es - pe - jos So - le - da des ex - qui - si - tas En ve - re - das in - fi - ni - tas".

Figura 6: Modulación al tercer grado con intercambio modal, extracto de “Sueño abandonado”²¹

4. Tensiones crecientes y perdurables; este recurso se da de dos maneras: estableciéndose en un registro amplio que incremente la tensión, con gestos de trayectorias ascendentes; y, a través de ondulaciones cromáticas, de extensiones breves o amplias, donde algunos de estos pasajes y su uso especial recuerdan la influencia del *rock* o del *blues*. Este último caso se puede ejemplificar en tramos extendidos de “Sueño abandonado”: desde el comienzo de la parte B del tango, se puede oír la entonación melancólica de las notas cromáticas ondulantes, donde la voz de Rubín se expresa con *portamenti* estratégicos para tensionar o reposar (figura 7).

²¹ En *Cambiando Cordaje* [CD] (2018), track 10, min. 00:19 - 00:29.

Soy el de la hue - lla de la so - le - dad tras el vien - to - lec - tri -
Cm Fm7 Em7(5) A7

co - fi - nal - Hue - soa - con - tra ca - lle Muer - tea - con - tra ma - no
BbMaj7 EbMaj7 Gm

Voy pa - tean - do el sue - ño a - ban - do - na - do
Am7(5) D7

Figura 7: Melodía de ondulación cromática, extracto de “Sueño abandonado”²²

Dimensiones del «Tape» en versiones

Desde su primer disco, Rubín ha sido uno de los músicos más versionados por la movida tanguera de los últimos dos decenios; no solamente en la rioplatense, sino también la desarrollada en el extranjero. No obstante, en su ejercicio como un músico más de esta red, el «Tape» ha versionado también a otros colegas. En este punto, se propondrán cuatro posibilidades hermenéuticas de análisis de la dimensión de la versión en y desde Rubín, al interior del circuito tanguero.

1. Los otros sobre el «Tape»: en su gran mayoría, las versiones de sus canciones son ejercidas por cantantes que mantienen un formato instrumental intimista y reducido, debido a la habitual naturaleza de su ejercicio performático en escenarios pequeños. En esta categoría, son innumerables los ejemplos. La eficacia expresiva de las composiciones de Rubín permite que el interés en generar arreglos sobre estas canciones se convierta en una tendencia en permanente aumento durante los últimos años. La primera agrupación importante en versionar composiciones de Rubín fue la Orquesta Típica Fernández Fierro (OTFF), demostrando que el formato instrumental de «orquesta típica» fluye ventajosamente con sus tangos. Bajo el mismo tipo de agrupación, se han grabado versiones de la Orquesta Típica Julián Peralta y la Orquesta Típica El Afronte, entre otras. También es posible encontrar versiones instrumentales de tangos cantados, como es el

²² Ibid., min. 01:44 - 02:02.

caso del Quinteto Criollo González Calo. En el extranjero, se pueden mencionar la orquesta Taxxi Tango XXI (Francia), el Quinteto del Revés (Chile), y Maldito Tango Dúo (Estados Unidos), entre muchos más (figura 8).

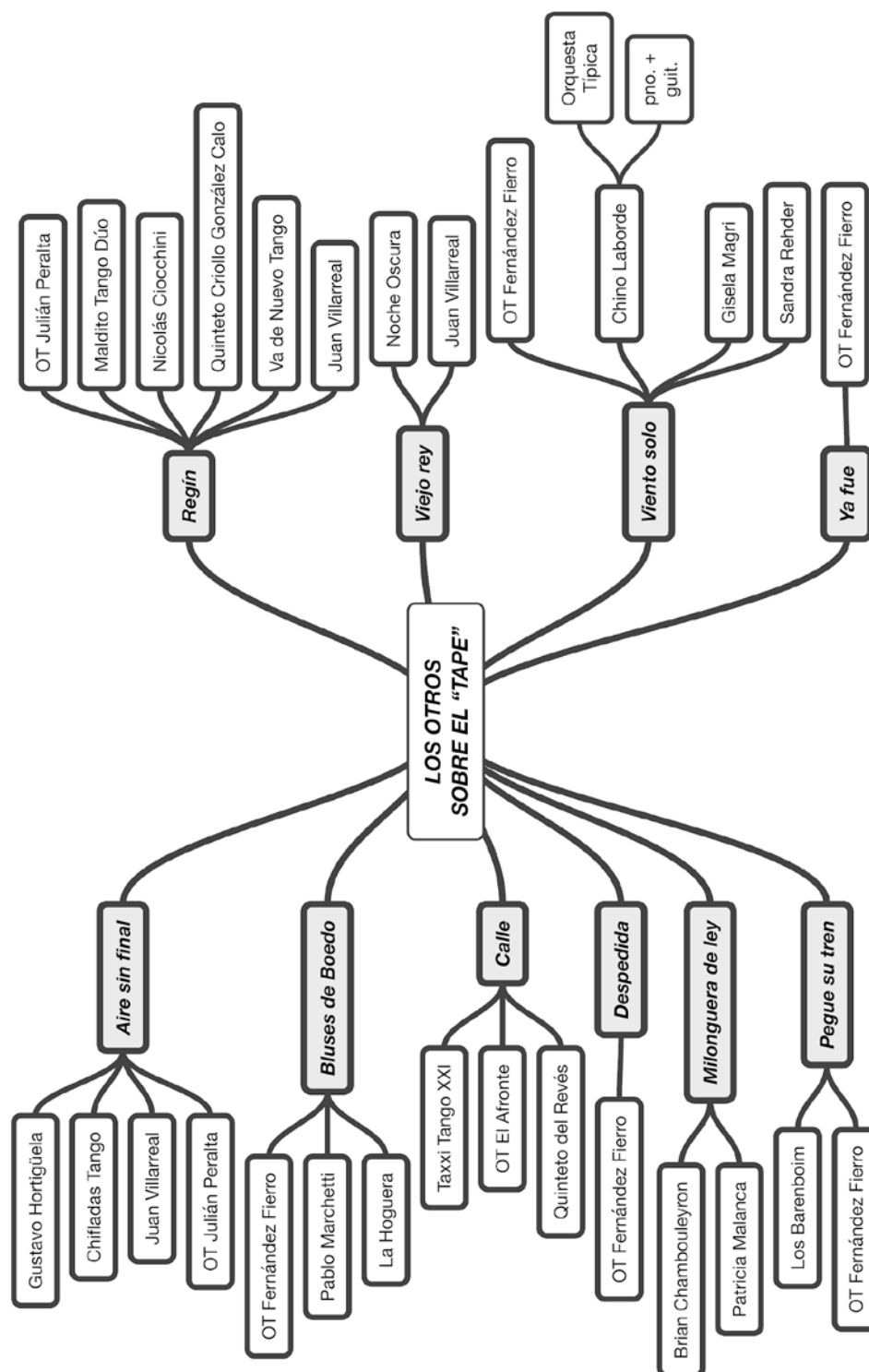


Figura 8: Los otros sobre el «Tape»

2. El «Tape» sobre los otros: en su proyecto inicial con el Cuarteto Almagro, Rubín arregló y grabó versiones de los músicos Julio Coviello (OTFF), Ástor Piazzolla y Juan José Mosalini.

3. El «Tape» sobre el «Tape» desde otros: sucede con “Despedida” y “Ya fue”, ambos tangos interpretados por la OTFF; Rubín ha grabado en su último disco versiones posteriores a las realizadas por aquella orquesta.

4. El “Tape” versionándose a sí mismo: registradas en diferentes discos, Rubín ha grabado diferentes versiones de una misma composición, en varias oportunidades: “Analía”, “Bluses de Boedo”, “Ella se fue”, “El gancho”, “Lysou”, etc. (figura 9).

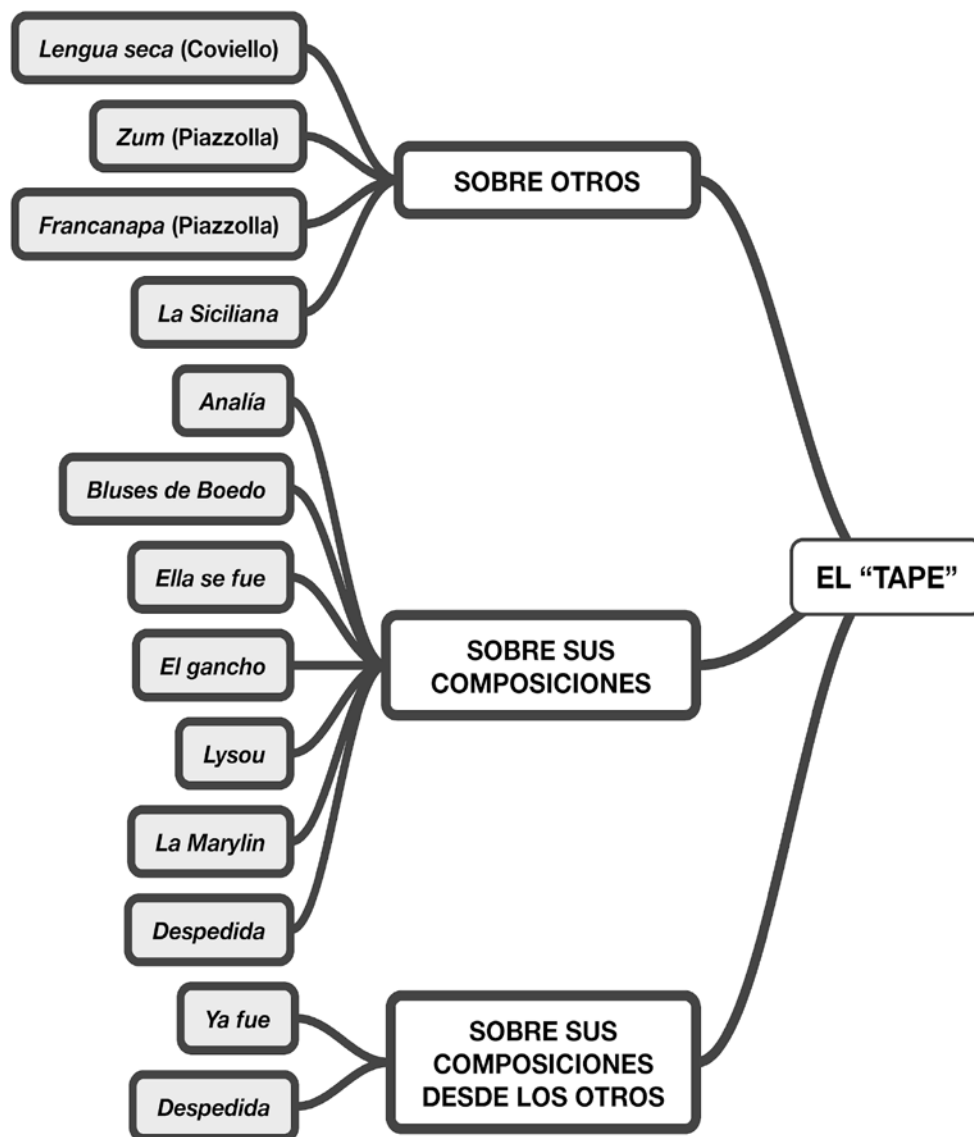


Figura 9: El «Tape» y sus versiones.

Conclusiones

Cada una de las cuatro esferas aquí planteadas puede proponerse como objeto de investigación musical, ya sea de manera independiente o interrelacionada. A su vez, otros rumbos se sugieren desde sus propias ramas temáticas, al considerar aspectos no tratados en este estudio: analizar, por ejemplo, el grado de impacto de la música de Rubín en las milongas; la fisonomía compositiva de aquellas canciones que no son tangos; la legitimidad de nuevos lenguajes del dialecto cancionero, producto de la lunfardía del tango actual rubiniano, entre varias posibilidades. Sin embargo, en esta ponencia he intentado establecer una hoja de ruta globalizadora, con el propósito de aportar en los recientes estudios sobre el «tango nuevo» y ampliar, desde allí, las perspectivas de interés musicológico hacia las músicas que nos rodean diariamente.

Los tangos de Alfredo «Tape» Rubín han demostrado caracterizarse por tener una alta factura y calidad. Sus estructuras internas, sus conformaciones melódicas para el canto y el sostén armónico desde las guitarras han sido estimulantes dentro de la práctica musical tanguera de la actualidad para generar versiones de estas canciones²³. Es necesario en este aspecto destacar la importancia del ensamble de guitarras y el aporte del arreglo en estos instrumentos para las «versiones originales»: el trabajo en conjunto con los guitarristas Adrián Lacruz, Mariano Heler y, más recientemente, Leandro Nikitoff, es esencial para dar forma a estas canciones; tal es así, que el último disco *Cambiando Cordaje* (2018), incluye arreglos y –al menos– una composición de cada integrante.

La vigencia en plenitud del «Tape» se reconoce a partir de una actitud acorde a los tiempos actuales, que se empalma con el necesario eclecticismo de influencias de otras músicas en sus canciones para continuar creciendo en libertad creativa. Es precisamente esa identidad moderna la que permite innovar el tango de hoy.

²³ Aquí, podría establecerse un nuevo aspecto de enlace con la herencia gardeliana: al igual que Gardel, Rubín es el creador e intérprete de la música y la letra de sus tangos, llevándolo a ser versionado en abundancia por músicos contemporáneos a él.

Paloma Martin: Musicóloga y Académica del Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Jefa de Carrera de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música (U. de Chile). Magíster en Artes mención Musicología (U. de Chile), Título de Profesora Especializada en Teoría General de la Música y Licenciada en Artes c/m en Teoría de la Música. Pertenece al Área Musicología y al Área Teórico Musical, instancias disciplinares del Depto. de Música (U. de Chile). Docente del Instituto de Música de la U. Alberto Hurtado. Se dedica a estudiar el tango desde el año 2007, especializándose en el repertorio de la orquesta de Osvaldo Pugliese. Ha participado en congresos y conferencias musicológicas en Chile y el extranjero. Actualmente, sus investigaciones versan sobre estudios de género, tango instrumental rioplatense de la “época de oro” y nuevo tango argentino.

“Siempre en las alturas puesto el pensamiento”. La Universidad de Concepción en la historia de su himno institucional

Nicolás Masquiarán
Universidad de Concepción

Resumen

En 1923, la Universidad de Concepción, Chile, inaugura una campaña para la creación de sus símbolos: escudo, lema e himno. Un gesto comúnmente asociado a la intención de trascender la materialidad para establecer una relación de identidad con la comunidad, mediante la representación de los propósitos y valores que caracterizan a cada institución.

Considerando la institución como fenómeno característico e inalienable de la sociedad que la origina y su capacidad autoconstructiva, el presente trabajo relata la inédita historia del Himno de la Universidad de Concepción a partir de diversas fuentes documentales. Desde un enfoque mixto que recurre a insumos de la historia cultural, la historia local y la microhistoria, se problematizan los modos en que este proceso retrata la configuración de una auto imagen, y el afianzamiento de una relación con sus espacios de influencia.

En este devenir, se translucen las fricciones entre la intención de incorporar a la comunidad local y la necesidad de autoafirmarse como referente nacional, permitiendo observar la compleja relación entre la institución, las voluntades que la habitan y la sociedad en general.

Mediante este relato, se aspira a enriquecer la historiografía local, proponiendo nuevas perspectivas de reflexión sobre la relación entre la universidad y la comunidad, en sus dimensiones oficial y no oficial.

Conceptos clave: Universidad de Concepción, himno, música institucional, identidad institucional, historia local.

“Always in the heights put the thought”. The University of Concepción in the History of its Institutional Anthem

Abstract

In 1923, the University of Concepción, Chile, started a campaign to create its symbols: coat, motto and anthem. A gesture usually related to the intention of

transcending the materiality to build a relationship of identity with the community, representing the purposes and values of each institution.

This work narrates the story of the Anthem to University of Concepción using diverse documentary sources. From a mixed approach that appeals the inputs of cultural history, local history and microhistory, the forms in which this process gives an account about the configuration of an institutional image, and the strengthening of a relationship with its spaces of influence are problematized.

In this becoming, frictions in the intention to incorporate the local community and the needing of self-affirm as a national reference are revealed, allowing us to observe the complex relationship between the institution, the wills they inhabit and society.

By this story, we aspire to enrich the local historiography, proposing new perspectives of thinking on the relationship between the university and the community, in its official and unofficial dimensions.

Keywords: University of Concepcion, anthem, institutional music, institutional identity, local history.

El presente trabajo es un primer intento por reconstruir la historia del Himno de la Universidad de Concepción, una pieza cuya representatividad ha excedido la institución para proyectarse como marca de identidad local. Para elaborarlo, he recurrido a diversas fuentes, dispersas en numerosos archivos dentro y fuera de la Universidad. Tras nueve años de recopilar antecedentes, por fin es posible perfilar un primer esbozo narrativo y sonoro. Lo que presento acá es, por tanto, una primera versión pública de un proyecto que ha adquirido especial relevancia en el marco del centenario de la Universidad, fundada el 14 de mayo de 1919, cuyas celebraciones se inician en enero próximo.

Asumiré acá la posición de Castoriadis¹, quien sostiene que las instituciones son resultantes de la capacidad autoconstructiva de las sociedades y, por lo tanto, materializan la visión que éstas tienen sobre sí mismas. En consecuencia, y complementando desde Luhmann², cada institución sería un fenómeno indisociable de la sociedad que la origina. Con esa base y recurriendo a insumos de la historia social, la historia cultural y la microhistoria, creo posible sostener que la biografía de los símbolos distintivos ofrece un marco privilegiado para analizar las relaciones que se establecen entre una institución específica y la sociedad que la sostiene.

A partir de ahí y para efectos de este trabajo, me enfocaré en dos aspectos específicos. Primero, la legitimación de los himnos como herramienta para negociar la relación con los espacios hegemónicos de la institucionalidad musical chilena. Segundo, la trascendencia de los símbolos como resultante de su relevancia social y, por ende, como mediadores en la construcción de vínculos entre la institución y la comunidad.

Preludio

La confección de símbolos institucionales se enmarca en un proceso simultáneo de construcción de identidad colectiva y comunicación. Dentro de una cultura organizacional, busca generar significados compartidos mediante la interacción, que representen el complejo de valores trascendentales y característicos que cohesionan a una comunidad en su visión de y desde la institución y, al mismo tiempo, proyectarlos más allá de sí misma. De este modo, se traza un puente que, desde lo material a lo inmaterial, articula los modos en que esta comunidad se vincula con la realidad.

¹ Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Buenos Aires, 2007.

² Luhmann, Niklas. *Organización y decisión*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2010.

En la Universidad de Concepción, Chile, este proceso comenzó con una institución en plena marcha, a cuatro años de su fundación. La existencia de la institución se justificaba por la sobrepoblación de estudiantes en las instituciones de la capital y las demandas productivas específicas del Sur de Chile³, de modo que los primeros años se concentraron en la resolución de asuntos prácticos. Como primera universidad chilena en provincia, fue fundada en Concepción “no solo para beneficio de sus habitantes, sino para los de todo el sur del país”⁴. Además, a menos de una década del centenario patrio. Su existencia era una victoria de la élite local contra poderes e intereses «nacionales» concentrados en la capital. En consecuencia, recaían sobre ella el peso de representar una visión de avanzada respecto del país, la ciudadanía, la educación y la cultura, en un instante de la historia donde todavía pesaban las preguntas sobre el país que queríamos llegar a ser. Por otro lado, debía conciliar las visiones de los diferentes grupos de poder que se disputaban el predominio sobre esta nueva institución, donde pesaban especialmente la iglesia católica y la masonería. En ese marco, los símbolos representativos fueron un asunto de especial compromiso.

A partir de su 112° sesión, el 6 de junio de 1923, el Directorio decidió “comisionar a los señores Virginio Gómez, Salvador Gálvez, Abraham Melo, Samuel Zenteno, Nelson Bahamonde i el secretario para que presente un proyecto de escudo i lema para la Universidad”⁵. Ese fue el puntapié inicial para un largo proceso de cuatro décadas, donde el único superviviente fue el escudo, pues el lema y el himno tuvieron una deriva íntima que, como veremos a continuación, no resolverían decretos ni concursos.

Sobre voluntades, intentos, fracasos y conquistas

La biografía del himno involucra dos intentos fallidos de concurso. El primero en 1923, cuando se acuerda

[a]brir un concurso para la elección de un himno de la Universidad. Se establece un premio de quinientos pesos para la composición que resulte elegida [sic]. El plazo para la presentación de los trabajos será hasta el 31 de marzo de 1924. El jurado encargado de pronunciarse sobre los trabajos quedará compuesto de las siguientes personas: señores Enrique Molina, Samuel Zenteno, Abraham Melo, Enrique Marshall i don Luis D. Cruz Ocampo⁶.

³ Masquiarán, Nicolás. *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963* [Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología], Universidad de Chile. Santiago, 2011 [édita].

⁴ Cartes, Armando. *Actas Fundacionales de la Universidad de Concepción (I)*, Universidad de Concepción, Concepción, 2017, p. 69.

⁵ Actas de Directorio, Universidad de Concepción (AD-UdeC). Libro 2, folio 39. 112° Sesión 6 de junio de 1923.

⁶ AD-UdeC. Libro 2, folio 68. 124° Sesión 17 de octubre de 1923.

Del segundo, en 1930, contamos con antecedentes similares: se estableció un premio de dos mil pesos y se designó como jurado a “los señores Enrique Molina, Julio Parada, Eliseo Salas, Abraham Melo, Guillermo Bembow y un estudiante que será designado por la Federación”⁷. Por menciones posteriores en la prensa y las Actas de Consejo Superior, sabemos además que el segundo concurso fue declarado desierto “por carecer de méritos suficientes los diversos trabajos presentados en esa ocasión”⁸. Sumando fracasos, en 1936 detectamos una voluntad de obtener un himno por encargo directo a uno de los miembros del Consejo Superior, que tampoco prosperó⁹.

Tras un preámbulo de más de una década, y con escudo y lema resueltos en el intertanto, recién entramos en terreno de conseguir un primer himno oficial. Se desarrollaron un certamen para obtener el texto, en 1938, y otro para obtener la música al año siguiente.

El primero fue de carácter público y contó con amplia cobertura en la prensa local y nacional¹⁰, dando cuenta de la voluntad institucional de abrirse hacia la comunidad, intención que parece haberse asimilado positivamente pues se recibieron más de cuarenta propuestas¹¹, provenientes de diferentes puntos del país. En todo caso, también se observa en algunas de ellas un sentimiento localista, manifiesto en algunos de los textos, o los seudónimos escogidos por sus autores. Entre las propuestas que se conservan actualmente¹² –aproximadamente la mitad–, encontramos algunos tan variopintos como Rosicler, Rouget de l’Isle, Epiménides, Archiduque, Cenit, Sir Galahad, Benar-Ju-Addan, algunos menos refinados como Laurel y Hardy o Picha Caluga, y otros más locales como Sureño, Andalién y Pencófilo.

Los poemas entregan una idea sobre la percepción de la comunidad hacia la institución, análisis que todavía se encuentra pendiente de profundizar. En todo caso, la presencia de tres piezas con partitura incluida, propuestas por Pencófilo, Benar-Ju-Addan

⁷ AD-UdeC. Libro 4, folio 254. Sesión en 7 de mayo de 1930.

⁸ Sin autoría manifiesta. “El concurso abierto para la letra del himno de la Universidad quedará c errado [sic] el 1° de septiembre”. *La Patria*, 23 de agosto de 1938, p. 6.

⁹ Véase Actas de Consejo Superior, Universidad de Concepción (ACS-UdeC). Libro 4, folio 144. Sesión en 1 de diciembre de 1936.

¹⁰ El certamen se hizo público el 5 de mayo de 1938, con un primer anuncio publicado en diario *El Sur*, que hasta el 18 de agosto de ese año fue replicado 21 [24] veces en *El Sur*, *La Patria*, *El Mercurio*, *La Nación*, *Diario Ilustrado*, *La Hora* y *El Imparcial*, hasta donde tenemos noticia.

¹¹ Sin autoría manifiesta. “EL CONCURSO PARA EL HIMNO DE LA UNIVERSIDAD SE CERRARÁ MAÑANA EN ESTA [sic]”, *La Patria*, 31 de agosto de 1938, p. 6 y sin autoría manifiesta. “LA COMISIÓN RESPECTIVA RESOLVERÁ HOY ACERCA DEL CONCURSO para dar UN HIMNO a la UNIVERSIDAD”, *La Patria*, 29 de octubre de 1938, p. 6.

¹² Archivo 236569 AV1UdeCH575. Sala Chile, Biblioteca Luis David Cruz Ocampo, Universidad de Concepción.

y Laurel y Hardy, pese a que el llamado fue exclusivamente para componer la poesía, dan cuenta del entusiasmo que esta competencia llegó a despertar, y el interés de los aspirantes por trascender como nombres detrás de los símbolos institucionales. Los dos primeros incluyen además un comentario justificando su gesto.

En el deseo de ampliar este trabajo he compuesto un trozo musical de fácil y sencilla melodía con el cual se cantaría el HIMNO que expongo al elevado criterio del Honorable Jurado. Es una partitura para piano y, por lo tanto, susceptible de orquestarse o instrumentarse para banda; trabajo que puedo hacerlo Personalmente [sic], llegado el caso de tener éxito en este Concurso¹³.

Y como soy no solo literato sino también facedor [sic] de notas, he cedido a la tentación de dar yo mismo relieve lírico a mis versos en un rápido apunte, que ojalá pudiera desarrollar si vuestro beneplácito así lo estimase¹⁴.

Hasta ahora, no tenemos ningún indicio sobre quienes podrían ser los nombres reales tras estos seudónimos.

Finalizado este concurso, ya nos comenzamos a aproximar a la versión actual del himno. Se coronó ganador Víctor Domingo Silva, célebre poeta de Tongoy que participó bajo la denominación de Ñanku (o Ñankú), aunque con una alta recomendación del jurado sobre el texto propuesto por Arnaldo (o Arnoldo o Armando) Gamonal Lagos, con el seudónimo Labrador. El Directorio de la Universidad optó por declarar un *ex aequo* y premiar ambos trabajos¹⁵. Paradójicamente, ambos ganadores postularon desde la capital.

El 24 de mayo de 1939, el Consejo Superior de la Universidad de Concepción acordó convocar al segundo concurso, esta vez de índole privada “entre los mejores compositores del país, para dotar de música a los dos himnos premiados en el certamen del año último”¹⁶. El Directorio, por su parte, sugirió «insinuar» a la Sociedad de Compositores de Santiago –la Sociedad de Compositores Chilenos– “que se interesen por el Himno”¹⁷. En efecto, en esta ocasión se enviaron invitaciones directas con rúbrica del Rector, de acuerdo a una lista proporcionada desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile¹⁸.

Hasta donde sabemos, cuatro autores enviaron sus propuestas: Javier Rengifo, Héctor Melo Gorigoytía, Enrique Soro y Próspero Bisquertt. El jurado favoreció a este

¹³ Nota al jurado de Benar-Ju-Addan, Archivo 236569 AV1UdeCH575 0014.

¹⁴ Nota al jurado de Pencófilo, Archivo 236569 AV1UdeCH575 0005.

¹⁵ AD-UdeC. Libro 11, folio 86. Sesión en 28 de diciembre de 1938.

¹⁶ Carta de Enrique Molina a Próspero Bisquertt, 9 de junio de 1939. Archivo Central, UdeC.

¹⁷ AD-UdeC. Libro 11, folio 173. Sesión en 24 de mayo de 1939.

¹⁸ ACS-UdeC. Libro 5, folio 111. Sesión en 20 de diciembre de 1939.

último, que ya se había atribuido previamente los himnos de la Escuela Militar (1917), la Universidad Técnica Federico Santa María (1931) y la Escuela de Artes y Oficios (actual Universidad de Santiago de Chile, 1931). Sin embargo, consta que le fueron solicitadas algunas modificaciones a sus propuestas. Las dos primeras, poco después de conocerse el resultado del concurso, en noviembre y diciembre de 1939. La siguiente, a fines de 1943, cuando se le pide generar versiones para coro.

Esas versiones corales fueron interpretadas por primera vez el día 23 de abril de 1944, durante la inauguración de la Casa del Deporte, actividad que inició las celebraciones de los 25 años de la Universidad. No tenemos conocimiento de ejecuciones realizadas durante los cuatro años transcurridos entre su oficialización y su estreno. Si existieron audiciones previas, éstas se deben haber efectuado en ceremonias privadas, pues las versiones disponibles fueron escritas, según se solicitaba en la invitación, “para orquesta o una reducción para piano fácilmente instrumentable”¹⁹.

Detrás de esta solicitud estaban los condicionantes de una realidad material. Concepción no contaba con una orquesta profesional que ejecutara las piezas. Tampoco con elencos corales estables. El jurado del certamen, integrado por Arturo Medina, director de coros, Alfonso Izzo, profesor de teoría musical, y Roberto Ide, pianista, seguramente se valió de este último para acceder a una audición de las piezas.

Sobre la relación con la institucionalidad hegemónica

Próspero Bisquertt era un autor que, en ese momento de la historia, se encontraba próximo al círculo social que había reformulado la institucionalidad musical chilena y que, liderado por Domingo Santa Cruz, se encontraba en pleno proceso de conseguir su mayor conquista: la fundación del Instituto de Extensión Musical (IEM) o, lo que es lo mismo, el reconocimiento de la música como un elemento integrado al proyecto modernizador del Estado.

Este antecedente acarrea una serie de implicancias de índole política y estética que pudieran haber influenciado la determinación del jurado. El proceso de institucionalización de la música en Chile se había caracterizado, entre otras cosas, por dar preferencia a la estética germánica, llamada «universalista», en desmedro del «nacionalismo» y, especialmente, del «italianismo». Este último fue sistemáticamente

¹⁹ Carta de Enrique Molina a Próspero Bisquertt, 9 de junio de 1939. Archivo Central, UdeC.

discriminado en los programas de concierto, y sus representantes marginados de los espacios de poder.

Mientras que Rengifo y Melo no llegaron a gozar de trascendencia en el circuito nacional, el caso de Enrique Soro es diferente. Hijo de inmigrante italiano nacido en Concepción y formado en Milán, llegó a ser el músico chileno más importante del primer cuarto de siglo. Pero su carrera entró en crisis cuando fue autoritariamente removido de la Dirección del Conservatorio Nacional de Música en 1928, y se le excluyó de participar en la nueva institucionalidad hasta que no estuvo suficientemente afianzada como para que su presencia no representara un riesgo. Fue la víctima propiciatoria del denostado italianismo²⁰.

Al mismo tiempo que se resolvía la fundación del IEM, Arturo Medina McKey, Director de la Corporación Sinfónica de Concepción y probablemente la mayor autoridad musical de Concepción, intentaba ganarse la avenencia de esta élite capitalina. El hecho se constata en los diversos acercamientos que se habían producido en los últimos meses y que habían magnificado el reconocimiento de su elogiado conjunto coral²¹. Medina, buscaba vincular su institución al poder central, asegurando así su autonomía respecto del influjo de la Universidad sobre el ambiente cultural local.

Además, Alfonso Izzo, quien había enseñado en el Conservatorio Enrique Soro de Concepción, figura en algunos números tempranos de la Revista Musical Chilena como representante de la Orquesta Sinfónica de Chile en el IEM, de modo que podemos sospechar su cercanía con este mismo círculo social. Fue justamente Izzo quien, según la prensa, tuvo la última palabra respecto de los himnos ganadores²².

Aunque lo que sigue no es más que una sabrosa conjetura a la espera de mayores antecedentes, no es descartable que el jurado se haya inclinado en favor de Bisquertt para descartar a un Enrique Soro que, pese a los seudónimos, se delataba por su estilo y su caligrafía. Como hace algún tiempo me sugirió un compositor nacional, los concursos ciegos nunca son tan ciegos, y menos en tiempos de grafía manuscrita. Y favorecer a Bisquertt, quien se había arrimado a la élite musical de Santiago y pronto pasaría a ocupar

²⁰ Sobre este punto, véase Doniez, Roberto. *Palabra de Soro*, Editorial Altazor, Valparaíso, 2011 y Masquiarán, Nicolás. “A través del espejo. Proyecciones contemporáneas del caso Soro”, *Ambito Sonoro*, 5, 2018, pp. 23-35.

²¹ Véase Masquiarán, Nicolás. “¡Otra! ¡Otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales. El caso de Concepción”, *Resonancias*, 28, 2011, pp. 19-32.

²² “Ha quedado reducida la elección solo a cuatro himnos, de entre los cuales elegirá el conocido músico, señor Alfonso Izzo el que más convenga a la música adoptada”. *La Patria*, 9 de noviembre de 1939, p. 7.

un cargo en el Directorio del IEM, podía traducirse en una mayor consideración de este plantel hacia sus proyectos personales, especialmente ambiciosos en el caso de Medina²³.

En todo caso, consta en las Actas del Consejo Superior que ninguno de los himnos fue en principio considerado aceptable, y que influyó en la decisión una reunión privada donde uno de los miembros del jurado, que no se identifica, recomendó al rector Molina que Bisquertt fuese declarado ganador, modificaciones mediante, argumentando que “no es posible llamar a nuevo concurso pues ya se han presentado los mejores compositores del país”²⁴. La propuesta debió ser ratificada más tarde por el resto del jurado, pero no estuvo exenta de cuestionamientos por parte del Consejo. La ambigüedad de la postura fue calificada de “poco franca”, pues se insistía en premiar a Bisquertt y, al mismo tiempo, en la insuficiencia de los trabajos presentados²⁵.

Sobre la relación con la comunidad.

Cierto o no esto último, las condiciones en que fueron concebidos los himnos tuvieron un costo social importante. El concurso musical tuvo escasa repercusión mediática en relación con el poético. Es probable que se debiera a la naturaleza de la convocatoria, que cerró las posibilidades a una participación plena de la ciudadanía. Las menciones más importantes a la musicalización aparecen en torno a la fecha de entrega del premio, pero no se observa un seguimiento del proceso como ocurrió con los poemas. Además, sin una orquesta o coros propios que divulgaran sistemáticamente los himnos universitarios hacia la comunidad, ambos cantos fueron cayendo en el olvido.

Hacia 1950, un joven colaborador de Arturo Medina llamado Wilfried Junge Eskuche, fue encomendado por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción para formar y dirigir una agrupación coral que aspirara a convertirse en el coro institucional. El proyecto fracasó. Sin embargo, el conjunto fue receptor de un particular regalo de su director: una nueva versión del Himno de la Universidad de Concepción, que recuperaba el texto de Víctor Domingo Silva, iniciando con la potente frase “por el desarrollo libre del espíritu”.

En pleno auge del movimiento coral nacional, esta nueva versión espuria parece haber encontrado una mayor aprobación pública. En la página 19 de una revista no

²³ Véase Masquiarán. “¡Otra! ¡Otra!...”.

²⁴ ACS-UdeC. Libro 5, folio 105. Sesión en 22 de noviembre de 1939.

²⁵ ACS-UdeC. Libro 5, folio 111. Sesión en 20 de diciembre de 1939.

identificada²⁶, hemos encontrado la melodía del himno impresa a modo de regalo para la comunidad. Aunque se reconoce la autoría del texto, la música todavía aparece como anónima. Por los inusuales antecedentes que entrega el reverso de la hoja, una humorada respecto de la inminente elección del próximo Rector, hemos podido fecharla en 1956. Esto nos sugiere que aquel nuevo himno aspiraba al reconocimiento de la comunidad, o bien que ya lo había conseguido.

Junge sería años más tarde el primer director de la Orquesta Universitaria y segundo del Coro de la Universidad de Concepción, fundado en 1954, que se encargaría de dar vida pública a esta nueva composición.

El 5 de diciembre de 1986 el Rector Carlos von Plessing explicó la extinción de los primeros himnos en una respuesta enviada a Mercedes Bisquertt, hija del compositor. Días antes ella había presentado un reclamo en favor de su padre, cuando observó que la música del himno universitario figuraba a nombre de Wilfried Junge Eskuche²⁷. Von Plessing aclara que “nunca se utilizó la música de la que es autor el maestro Bisquertt, por razones técnicas de ejecución y, transcurridos más de diez años, compuso una música que empezó a ser ejecutada por el naciente Coro de la Universidad que él dirigió”²⁸. Si bien algunos de los antecedentes que entrega, como ya hemos visto, son errados, no se equivoca al situar en el uso social del nuevo himno la causal de su permanencia.

Y llama la atención aquella mención sobre las razones técnicas, pues frente a la necesidad de tres modificaciones sobre una canción destinada al canto colectivo, parece reafirmarse la idea de un premio entregado con maña.

En 1964 el himno de Junge fue inscrito en el Registro de Propiedad Intelectual N° 28591. A esas alturas, ya se lo escuchaba sonar constantemente en diferentes instancias universitarias y se le continuó escuchando permanentemente, propalándose en las voces de generaciones de estudiantes que lo entonaron durante su paso por la ciudad, y se lo llevaron consigo a diferentes puntos del país. Llegó a ser más distintivo de la identidad local que el propio himno de la ciudad de Concepción, escasamente conocido en la actualidad. Dicho sea de paso, la frase inaugural de su estribillo “por el desarrollo libre del espíritu”, fue adoptada como lema institucional, como declaración fundamental

²⁶ Himno de la Universidad. Archivo AV1UdeCH575 0022.

²⁷ Carta de Mercedes Bisquertt Z. de Krause a Carlos von Plessing, 25 de noviembre de 1986. Expediente 81-370. “Compra derechos intelectuales sobre el himno universitario al Sr. Wilfried Junge Eskuche” Archivo Central, UdeC.

²⁸ Carta de Carlos von Plessing a Mercedes Bisquertt de Krause, 5 de diciembre de 1986. Documento de Rectoría N° 863952. Expediente 81-370. “Compra derechos intelectuales sobre el himno universitario al Sr. Wilfried Junge Eskuche” Archivo Central, UdeC.

de principios para una universidad que se define como autónoma, laica y pluralista. Justamente, aquellos principios que habían conseguido sintetizar la visión que la comunidad, mayoritariamente, sostuvo sobre la naturaleza de la institución.

En todo caso, la Universidad de Concepción todavía iba a tardar varios años en oficializarlo. Entre julio y agosto de 1981, bajo el rectorado de Guillermo Cléricus, se tramitará por fin la compra de los derechos de uso a Wilfried Junge, por el monto de U\$S 2.500²⁹, cerrando así un largo proceso que se extendió por 58 años.

Consideraciones finales

Aunque aquí solo he presentado una visión general y apresurada, ya se adivinan en ella los interesantes puntos de intriga desde donde es posible aportar nuevos matices a la historia institucional y local. Puesto que el himno corresponde a una faceta íntima de la biografía institucional, resulta especialmente interesante para comprender con más profundidad las tramas que se urden dentro y en torno a entidades que, como la Universidad de Concepción, resultan determinantes para la articulación de la vida cívica de un espacio geopolítico tan relevante como la «segunda capital» de su país, ratificando de paso esa condición de puente que lo simbólico construye entre lo inmaterial y lo material, entre la voluntad y la realidad, que señalé al iniciar este escrito.

Queda pendiente el análisis detallado de los contenidos literarios y musicales disponibles, y la consulta de algunas otras fuentes documentales que todavía podrían aportar nuevos antecedentes al relato. Pero el proceso ya se ha puesto en marcha, y el siguiente compromiso es que los antiguos himnos institucionales –y aquellos que aspiraron a serlo– vuelvan a sonar en el centenario de la Universidad de Concepción, cobren nueva vida como parte de la memoria sonora de la ciudad, llenando la boca del viento con las líricas voces de nuestra canción.

Himno de la Universidad de Concepción³⁰

(Víctor Domingo Silva, 1938)

Por el desarrollo libre del espíritu,

²⁹ Oficio Vicerrectoría de Administración Financiera y de Personal 81-2212 y Archivo Judicial N°534/81, Expediente 81-370. “Compra derechos intelectuales sobre el himno universitario al Sr. Wilfried Junge Eskuche”. Archivo Central UdeC.

³⁰ Versión final extraída del texto concursado por Víctor Domingo Silva, reducido en la musicalización de Wilfried Junge (ca. 1950) y oficializado por la institución en 1981.

universitarios arriba. ¡Arriba de pie!

La idea es antorcha que enciende las almas

y es flecha que toca los astros la fe.

Siempre en las alturas puesto el pensamiento

y arca de heroísmo hecho el corazón.

¡Cantemos, cantemos! Y llenen la boca del viento

las líricas voces de nuestra canción.

Nicolás Masquiarán: Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción (UdeC), y Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile. Profesor Asistente en el Departamento de Música de la UdeC para las áreas de tecnología y cultura musical. Director de la Cátedra Violeta Parra de la UdeC. Directivo de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM) y la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina (IASPM-AL). Como investigador ha abordado la historia musical de la ciudad de Concepción, los contenidos políticos en las músicas comerciales de la posdictadura y la medición de habilidades disciplinares en estudiantes de Pedagogía en Educación Musical de la UdeC, divulgando su trabajo en diversas publicaciones y encuentros científicos en Chile y América Latina.

Apariencia y realidad en *Otros Soles* de Mariano Etkin

Alejandro Mejía Sánchez
Facultad de Bellas Artes.UNLP

Resumen

Este trabajo se enmarca en uno de mayor envergadura en el que estudiamos las características de la segunda modernidad musical en la escena latinoamericana surgida a fines de los 60. Nos interesa estudiar la producción del compositor argentino Mariano Etkin (1943 - 2016), que fue indudablemente una figura indispensable de la música académica latinoamericana de las últimas décadas. Tras su paso por el CLAEM logró generar un discurso musical propio con las técnicas aprendidas, muy diferente a las producciones latinoamericanas de las décadas anteriores, y a los lineamientos estéticos de las vanguardias norteamericanas y centroeuropeas de la época. En el Proyecto estamos analizando algunas de sus obras -escritas en diferentes años-, con el fin de realizar un diagnóstico aproximativo acerca de las principales características de su música y de los intereses estéticos que atraviesan su producción. En este trabajo se analizará su obra *Otros Soles*, escrita en 1976 y revisada en 1999, para clarinete bajo, trombón y viola, buscando develar las dicotomías existentes entre las lógicas y los procesos de construcción de la macroforma y la microforma, además del manejo de los umbrales perceptivos respecto a los parámetros del timbre, el registro y la duración.

Conceptos clave: linealidad, no-linealidad, umbral perceptivo.

Appearance and reality in *Otros Soles* by Mariano Etkin

Abstract

This work is part of a larger one in which we study the characteristics of the second musical modernity in the Latin American scene that emerged in the late 60s. We are interested in studying the production of the Argentine composer Mariano Etkin (1943 - 2016), which was undoubtedly an indispensable figure of the Latin American academic music of the last decades. After passing through CLAEM he managed to generate a musical discourse of his own with the techniques learned, very different from the Latin American productions of previous decades, and the aesthetic guidelines of the North American and Central European avant-gardes of the time. In the Project we are analyzing some of his works -written in different years-, in order to make an approximate diagnosis about the main characteristics of his music and the aesthetic interests that go through his production. In this work will be analyzed his work *Otros Soles*, written in 1976 and

revised in 1999, for bass clarinet, trombone and viola, seeking to reveal the existing dichotomies between the logics and the construction processes of the macro-format and the microform, as well as the management of the perceptual thresholds regarding the parameters of the timbre, the record and the duration.

Keywords: linearity, non-linearity, perceptual threshold.

Introducción

Este trabajo se enmarca en uno de mayor envergadura en el que estudiamos las características de la segunda modernidad musical en la escena latinoamericana surgida a fines de los '60. El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella (Buenos Aires) tuvo una influencia fundamental en este proceso. Gracias a becas otorgadas por instituciones como la Fundación Rockefeller u organismos internacionales como la Organización de los Estados Americanos (OEA), muchos jóvenes compositores latinoamericanos pudieron ingresar en el Centro, estudiando con los profesores Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl, y tomando clases con compositores de reconocida trayectoria internacional como Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis y John Cage, entre otros. La meta principal del CLAEM fue fomentar el contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales internacionales de avanzada, para así generar una actualización con las vanguardias europeas y norteamericanas. Lo realmente interesante es que algunos becarios del Centro, que fueron luego figuras indispensables de la música académica latinoamericana de las décadas posteriores, generaron un discurso musical propio con las técnicas aprendidas, muy diferente a las producciones latinoamericanas de las décadas anteriores, y a los lineamientos estéticos de las vanguardias norteamericanas y centroeuropeas de la época.

En este grupo se inscribe el compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016), cuyo legado musical nos interesa estudiar. En el Proyecto estamos analizando algunas de sus obras –escritas en diferentes años–, con el fin de realizar un diagnóstico aproximativo acerca de las principales características de su música y de los intereses estéticos que atraviesan su producción.

En sus obras, Etkin trabajó los umbrales perceptivos asociados con los parámetros de la duración, el registro y el timbre. De hecho, en sus escritos propugnaba esta idea:

La percepción de las consonancias varía de acuerdo a la zona o registro del espectro audible en que se produzcan, como consecuencia de que existe una zona óptima para la percepción más diferenciada de los intervalos –melódicos o armónicos– que es la zona central [...] una obra o una parte de ella podría basarse en un trabajo sobre el umbral de percepción de la diferencia subjetiva del grado de consonancia de un intervalo tomando como variable el registro – y el timbre, eventualmente– como el elemento constante el intervalo. En el parámetro duración podría trabajarse con el umbral de percepción de la diferencia de duraciones. Esto resulta sumamente interesante al manejarse valores largos [...] la duración promedio más bien alta de cada sonido o silencio, y la muy pequeña diferencia entre cada uno de ellos, relativiza la

sensación de heterocronía que debería dar el conjunto, para transformarse en una virtual isocronía¹.

Estos fenómenos descriptos se analizarán puntualmente en su obra *Otros Soles*, escrita en 1976 y revisada en 1999, para clarinete bajo, trombón y viola². También buscamos develar las dicotomías existentes entre las lógicas y los procesos de construcción de la macroforma y la microforma.

La linealidad y la no linealidad son dos medios fundamentales por los que la música estructura el tiempo y a su vez éste estructura la música. Ambas temporalidades confluyen y se mezclan virtualmente en toda la música, dándose en diferentes grados y en diversas combinaciones, por lo que su interacción determina el estilo y la forma de composición³. La linealidad sucede cuando en el continuo temporal se determinan algunas características de la música de acuerdo a las implicaciones que surgen de eventos previos en la obra, por lo que es progresiva y procesual: experimentamos un momento como consecuencia de un proceso previo que se caracteriza por su proyección temporal, es decir, como resultado de una expectativa que se generó anteriormente.

Al contrario, debemos entender la no linealidad como una fuerza estructural no procesual, no como una mera ausencia de linealidad. Gracias a las tendencias que independientemente gobiernan la naturaleza de las secciones formales sucede el discurrir temporal no lineal. En este proceso se suceden los diferentes momentos de forma más o menos continua (pudiendo tener lugar algunas interrupciones en el medio), siendo éstos independientes unos de los otros (no consecuentes) y sucesivos temporalmente: simplemente cambian.

***Otros Soles* (1976)**

Un claro ejemplo de la dicotomía entre linealidad y no linealidad es la obra *Otros Soles* de Mariano Etkin. En la macroforma no existe una orientación hacia puntos culminantes, es decir, la música está simplemente ahí: no tiene dirección ni linealidad, o sea, no hay una teleología global. En contraposición, a lo largo de la obra conviven la

¹ Etkin, Mariano. “‘Apariencia’ y ‘Realidad’ en la música del siglo XX”, en Susana Espinoza (coord.) *Nuevas Propuestas Sonoras*, Editorial Ricordi, Buenos Aires, 1983. Recuperado de [<https://formasblog.files.wordpress.com/2014/05/apariencia-y-realidad-en-la-mc3basica-del-siglo-xx.pdf>].

² La grabación de la que disponemos fue la primera versión que se registró, con Peter Freeman en el clarinete bajo, Richard Lawton en el trombón, y Andrew Bacon en viola, realizada en el Polack Hall de Montreal, Canadá, en abril de 1981. La grabación fue procesada y compaginada por Edgardo Rapetti en el Estudio del Mundo Nuevo, en enero de 1989. La producción la hizo el mismo año Discos Meloepa, Argentina.

³ González, Francisco. Javier y Velandia Gómez. *Éktasis – Stásis. Tiempo Lineal y tiempo no-lineal*. Taller Sonoro, Madrid, 2006. Recuperado de [<http://www.tallersonoro.com/antioresES/09/Articulo2.htm>].

composición con módulos, en principio fijos estructuralmente, con la sucesión de diversos materiales que se desarrollan y se convierten a su vez en módulos, presentando así teleologías locales o seccionales. Lo anterior lo expone Etkin al describir la utilización espacial del tiempo musical como una liberación de la forma del concepto tradicional de desarrollo:

En lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio preexistente de elementos en una totalidad –la de la duración de la obra– concebida a priori como un espacio (de tiempo) a ser llenado. Se piensa el objeto sonoro como una totalidad a priori, o como un conjunto de secciones parciales relativamente autónomas. Es como si la ideación inicial de la obra se diera como una simultaneidad y no como una narración en pasos sucesivos. En rigor, podría hablarse en este caso de una música “que está ahí”, a diferencia de una música que se dirige hacia un punto determinado, como la correspondiente a la línea romántica y todas sus derivaciones. En fin, se trata de una música ateleológica, no finalista y no didáctica⁴.

Un ejemplo claro del contraste entre teleología y ateleología a nivel local lo encontramos en los compases 63 a 106. En el módulo que componen el clarinete bajo y la viola se ejecuta un *crescendo* (partiendo de un *pppp* con notas largas y en registro medio, que van variando su duración y creciendo en intensidad hasta llegar a un *ffff*) que significa la presencia de una teleología local, en contraposición con el módulo que ejecuta el trombón que no evoluciona (el timbre y registro se mantienen estables, mientras que la intensidad cambia a *ff* y la duración varía imperceptiblemente: en los compases 73 y 84 a 88 expone el módulo (a), y en los compases 92 a 105 se agrega $\frac{1}{3}$ de duración en el la1 (a').



Figura 1

El ejemplo anterior presenta una mínima variación estructural y conserva la identidad original en el campo auditivo. El mismo caso se presenta en el módulo que aparece en los compases 18 a 21 que ejecutan el clarinete bajo y la viola (figura 2a), que

⁴ Etkin. “‘Apariencia’ y ‘Realidad’”.

varía en su segunda aparición (compases 22 a 24) al adelantar el ataque del clarinete 3/4 de tiempo (figura 2b). En los ejemplos descriptos se presenta una dicotomía entre lo que suena y lo que está escrito, ya que aparentemente los módulos son iguales pero en realidad tienen mínimas variaciones estructurales en cuanto a la disposición temporal de los ataques y/o su duración.

Figura 2a shows musical notation for measures 16 to 24. The Clarinet Bass (Cl. bajo) part starts at measure 16 with a *pppp* dynamic, followed by a *mf* dynamic. The Trombone (Trb.) part starts at measure 22 with a *p* dynamic. A 'slap' instruction is present above the Clarinet Bass staff at measure 22. A 'niente' instruction is present below the Trombone staff at measure 22. Both parts feature triplet markings (3) at measures 22 and 23.

Figura 2b shows musical notation for measures 22 to 24. The Clarinet Bass (Cl. bajo) part starts at measure 22 with a *p* dynamic. The Trombone (Trb.) part starts at measure 22 with a *p* dynamic. Both parts feature triplet markings (3) at measures 22 and 23.

Figuras 2a y 2b

Por otra parte existen módulos que no se alteran estructuralmente como el que ejecuta el clarinete bajo en el compás 10, que luego aparece con una leve variación en la intensidad en el compás 61 (de *pp* a *p*) (figura 3a); o bien, el que presentan todos los instrumentos en el compás 26, y de igual manera en los compases 108 y 114 (figura 3b).

Figura 3a shows musical notation for measure 9. The Clarinet Bass (Cl. bajo) part starts at measure 9 with a *pp* dynamic. The tempo is marked as *♩ = 88 Più mosso*.

Figura 3b shows musical notation for measures 108 to 114. The Clarinet Bass (Cl. bajo) part starts at measure 108 with a *fff* dynamic. The Trombone (Trb.) part starts at measure 108 with a *ff* dynamic. The Viola (Vla.) part starts at measure 108 with a *fff* dynamic. The Viola part includes a 'sul pont. pizz.' instruction at measure 108. Both parts feature triplet markings (3) at measures 108 and 109. The Clarinet Bass part includes a 'fr.' instruction at measure 108 and an 'ord.' instruction at measure 109.

Figuras 3a y 3b

Un ejemplo del desarrollo de un material que se convierte luego en un módulo lo encontramos en los compases 28 a 62. La viola ejecuta una sucesión de notas que van ascendiendo en el registro cubriendo un intervalo de decimotercera –en el rango del sol#4 al mi6–, estabilizándose en el mi6 en el compás 45. Este fragmento presenta una lógica aumentativa en cuanto a la duración: primero con los sonidos y luego con los silencios. En los compases 45 a 52 el mi6 dura de seis a catorce corcheas. Luego la lógica se invierte al aumentar la duración de los silencios mientras que los sonidos pasan a durar igual: en los compases 54 a 59 aparece cinco veces consecutivas el mi6 con una duración de semicorchea, separadas con silencios de diferente duración: desde nueve a diecisiete para volver a trece, como se puede observar en la figura 4.

The figure displays three staves of musical notation for Viola (Vla.) and Trumpet (Trb.) parts. The first staff shows the Viola part with notes and rests, with durations of 1 and 6 eighth notes indicated. The second staff, titled "Duración en corcheas", shows the Viola part with notes and rests, with durations of 12, 14, and 16 eighth notes indicated. The third staff, titled "Duración de silencios en semicorcheas", shows the Viola part with notes and rests, with durations of 9, 13, 15, 17, and 13 sixteenth notes indicated. The Trumpet part is shown in the first two staves, with notes and rests, and durations of 12, 14, and 16 eighth notes indicated. The third staff shows the Trumpet part with notes and rests, and durations of 9, 13, 15, 17, and 13 sixteenth notes indicated.

Figura 4

En los compases 61 y 62 se configura un módulo con una sola nota, mi6, dispuesto en dos septillos de corchea consecutivos (figura 5a), que vuelve a aparecer en los compases 142 y 143 (figura 5b). Lo interesante de ambas apariciones es que se devela

la lógica de la combinatoria de los módulos, que es acorde con el orden de aparición. En la primera aparición (compases 61 y 62) se superpone al primer módulo que aparece en la obra: el trémolo medido fa3-re3 que ejecuta el clarinete bajo (compás 10, visto en figura 3a). En la segunda aparición se superpone al segundo módulo que aparece en la obra (compases 18 a 21, visto en figura 2a).

Figura 5a: Extracto musical de los compases 61 y 62. El clarinete bajo (Cl. bajo) ejecuta un trémolo (p) en el compás 61. El violonchelo (Vla.) ejecuta un trémolo (mp) en el compás 62. El trébol (Trb.) está en silencio.

Figura 5b: Extracto musical de los compases 141 y 142. El clarinete bajo (Cl. bajo) ejecuta un trémolo (pp) en el compás 141. El violonchelo (Vla.) ejecuta un trémolo (p) en el compás 142. El trébol (Trb.) ejecuta un trémolo (pp) en el compás 141.

Figuras 5a y 5b

Por otro lado, la obra presenta una ambigüedad significativa en el umbral perceptivo de la duración. En los compases 114 a 136, Etkin –aplicando la idea que expusimos al comienzo del trabajo en el parámetro de la duración– plantea una secuencia de acordes con valores largos, todos de diferente duración pero dentro de un rango acotado: los aumentos y disminuciones alternados no superan la octava parte de la duración promedio. Los sonidos son interrumpidos por silencios de igual duración, de negra. Como resultado se debería escuchar una heterocronía pero en realidad se produce una aparente isocronía (figura 6).

113 $\text{♩} = 60$ Molto meno mosso 20 24 18

Cl. bajo *ppp* no dim.!

Trb. *ord.* *ppp* no dim.!

Vla. *arco pos. ord.* *ppp* no dim.!

121 22 20

Cl. bajo

Trb.

Vla.

127 20 24 18

Cl. bajo

Trb.

Vla.

134 22

Cl. bajo *pp*

Trb.

Vla.

Figura 6

El aumento y disminución de la cantidad de corcheas de los primeros cuatro acordes (20, 24, 18 y 22) se convierte en un patrón que se repite inmediatamente después. Este comportamiento en cuanto a la duración implica una teleología local (figura 7).

Compases	Duración en corcheas	Aumento o disminución por patrón
114 al 116	20	+
116 al 119	24	
120 al 122	18	
122 al 125	22	
125 al 127	20	+
128 al 131	24	
131 al 133	18	
134 al 136	22	

Figura 7

En el fragmento analizado anteriormente (compases 114 a 136) Etkin plantea un interesante juego en la percepción de las consonancias –aplicando la idea expuesta al principio del trabajo–. Los instrumentos tocan en su registro más grave y con una intensidad muy suave, *ppp*, lo que implica una resultante tímbrica bastante homogénea. Además las alturas varían muy poco entre cada acorde, lo que causa que la percepción de las consonancias/disonancias se torne difusa.

Por último, siguiendo con el análisis del fragmento anterior, en los compases 113 a 142 se plantea de nuevo una dicotomía entre no linealidad local y linealidad, que en este caso es seccional. Con la prolongada duración de la sucesión de acordes –en registro grave, en *ppp*, con timbre homogéneo– se percibe un estatismo completamente noprocesual, es decir, no hay cambio significativo que deleve una direccionalidad específica. Recién en el compás 137 se comienza a esbozar una lógica lineal a nivel seccional: la densidad textural de los acordes (lab1-solb2-do3) –ejecutados por todo el conjunto– disminuye al pasar a ser un solo sonido (fa2) –ejecutado por el clarinete bajo–. Este sonido único se convierte en una nota pedal en el compás 140, cuando el trombón ejecuta un mi2 mientras que el clarinete bajo toca una serie de notas que implican un cambio significativo: el estatismo rotundo pasa a ser gradualmente movimiento, y las

duraciones largas pasan a ser cada vez más cortas. Todo este proceso culmina en la superposición de módulos explicada en la figura 5b (los septillos de *mi6* con el segundo módulo que aparece en la obra), que implica una polirritmia de duraciones cortas con mayor intensidad que todos los eventos anteriores (de *ppp* en la sucesión de acordes a *p* en la superposición de módulos), es decir, significa el paso del estatismo al movimiento, de la inactividad al dinamismo.

Conclusiones

La no linealidad de la macroforma en general y el estatismo de ciertos módulos —cuando aparecen o se constituyen como tales—, contrastan con la linealidad que presentan algunos materiales que al desarrollarse configuran módulos, o bien, algunas secciones en específico en donde el comportamiento de algunos de los módulos superpuestos describe una linealidad claramente apreciable. Lo anterior se corresponde con una utilización espacial del tiempo musical —en palabras del compositor—. Además, es claro el juego que permanentemente existe con los umbrales perceptivos, sobre todo con los parámetros del timbre, el registro y la duración. Permanentes contradicciones, discretas y veladas, permiten interrogar al oyente sobre lo que se escucha aparentemente simétrico cuando es realmente asimétrico, sobre la incierta percepción del timbre de los diferentes instrumentos y de diversas consonancias/disonancias gracias al registro grave y a una intensidad suave, o sobre la aparente isocronía cuando en realidad existe una heterocronía. La música se puede describir entonces como una sucesión de discontinuidades globales y continuidades locales, como una permanente sucesión de apariencias y realidades veladas.

Alejandro Mejía Sánchez: nació en julio 15 de 1988 en Manizales (Colombia). Integrante del grupo de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en la escena musical Argentina y Latinoamericana de la segunda mitad del s. XX” - IPEAL. En 2006 comenzó la carrera Licenciatura en Música con énfasis en Guitarra Clásica en la Universidad de Caldas (Manizales), donde realizó estudios con el Maestro a Jorge Alberto González. Desde 2009 cursa las Carreras de Licenciatura y Profesorado en Música orientación Composición en la UNLP (Argentina), tomando clases con los compositores Mariano Etkin y Carlos Mastropietro. Actualmente realiza la tesis de la licenciatura bajo la dirección del Prof. Jorge Daniel Arias y es ayudante adscripto dentro la Cátedra de Lenguajes Contemporáneos 2, FBA, UNLP. En 2015-2016 fue becario de investigación dentro del Programa “Becas Estímulo a las Vocaciones Científicas” del CIN, UNLP, bajo la dirección del Dr. Edgardo José Rodríguez. Es docente en varios colegios primarios e integrante del Proyecto de Investigación “El CLAEM y sus influencias/derivaciones/consecuencias: la escena musical argentina a fines del s.XX”, acreditado por el IPEAL, UNLP.

El descentramiento sonoro como forma de resistencia política en la poiésis de la banda Fulano

Víctor Navarro Pinto
Universidad de Chile

Resumen

La idea del descentramiento posmoderno ha tenido diversas miradas que nos hablan tanto de una crisis de la identidad en el mundo globalizado (Hall 2010), de la distancia establecida por el centro hegemónico en relación a la alteridad marginal (Richard 1993), o como una característica de la subalternidad que se manifiesta mediante un conjunto de prácticas que dislocan la concepción occidental imperante (Quintero 2013). En el análisis de los trabajos iniciales de la banda Fulano (1984-1989), se observa una serie de técnicas que podrían ser incluidas bajo el arco del descentramiento, dado que intencionan dislocar al músico en su función tradicional de intérprete, generando una performance instrumental atípica. Así mismo se aprecia la inclusión de elementos de la performance que funcionan como provocaciones dirigidas al régimen militar chileno y su concepción del “deber ser nacional” (Errazuriz 2006). Este trabajo se plantea determinar la pertinencia del uso del concepto *descentramiento*, ya sea desde su acepción de crisis de la identidad o como celebración de la heterogeneidad, en un intento de aportar a la comprensión del trabajo de esta banda desde el sonido mismo.

Conceptos clave: banda Fulano, descentramiento, poiesis musical, performance instrumental, dictadura militar chilena.

The sound decentering as a form of political resistance in the poiesis of the band Fulano

Abstract

The idea of postmodern decentering has had different perspectives that speak both of a crisis of identity in the globalized world (Hall 2010), of the distance established by the hegemonic center in relation to marginal alterity (Richard 1993), or as a characteristic of subalternity that is manifested through a set of practices that dislocate the prevailing western conception (Quintero 2013). In the analysis of the original works of the band Fulano (1984-1989), a series of techniques that could be included under the decentering arc are observed, since they intend to dislocate the musician in his traditional function as an interpreter, generating an instrumental performance atypical. Likewise, it is appreciated the inclusion of elements of the performance that function as provocations

directed to the Chilean military regime and its conception of the "duty to be national" (Errazuriz 2006). This work aims to determine the relevance of the use of the concept of decentering, either from its meaning of identity crisis or as a celebration of heterogeneity, in an attempt to contribute to the understanding of the work of this band from the sound itself.

Keywords: Fulano band, decentralization, musical poiesis, instrumental performance, Chilean military dictatorship.

Introducción

En el análisis de los trabajos iniciales de la banda Fulano (1984-1989), se evidencia un uso atípico de materiales sonoros, *performances* instrumentales y símbolos culturales, cuya intención es dislocar al músico en su función tradicional de intérprete, así como provocar y resistir al régimen militar chileno y su concepción del “deber ser nacional”, ideado en los primeros años de la dictadura¹. Estos elementos se articulan en el trabajo creativo colectivo de la banda, que se enmarca en la escena de la música antidictadura, aunque su estética sonora dista mucho de otras agrupaciones identificadas más claramente con la oposición musical al régimen militar, manifestando una dislocación en los modos de hacer música y sus connotaciones culturales. Teniendo en cuenta estos antecedentes es que considero que el trabajo de Fulano en esa época podría ser incluido bajo el arco de las teorías que desarrollan la idea de descentramiento en la posmodernidad, en un intento de aportar a la comprensión del trabajo de esta banda desde el sonido mismo. En esta línea es que también se puede pensar en la pertinencia del uso de este concepto en el análisis de fenómenos musicales de resistencia política más amplios.

Descentramiento posmoderno

La idea del descentramiento posmoderno ha tenido diversas miradas en donde se aprecia la amplitud del arco que ofrece el concepto, ya sea como crisis del centro hegemónico, distanciamiento de éste, o como celebración de una heterogeneidad en la que las prácticas culturales desplazan las fronteras.

En su libro *Sin Garantías*, Stuart Hall plantea el tema de la crisis de la identidad en el mundo globalizado, desarrollando la fragmentación de la identidad cultural, tanto a nivel del sujeto como de las sociedades². En el caso del primero, expone la evolución histórica del concepto, que parte con el sujeto de la ilustración (unificado en sí mismo, separado del mundo por la razón), el sujeto sociológico (el Yo construido a partir de la interacción social), y el sujeto posmoderno (carente de identidad fija, en crisis).

La modernidad habría funcionado como ruptura y fragmentación, mediante el descentramiento del sujeto por el impacto de teorías del pensamiento como el marxismo,

¹ Errázuriz, Luis Hernán. “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”, *Aisthesis*, 40, 2006, pp. 62-78.

² Hall, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envion editores. Colombia, 2010.

que pone énfasis en las condiciones históricas y no en el hombre universal; el inconsciente freudiano, que sitúa el origen de la identidad fuera del ámbito de la razón; la lingüística de Saussure y su idea de que el lenguaje es un sistema social, no individual; Foucault y su “poder disciplinario”; y el impacto del feminismo que cuestionó la distinción interior/exterior. Nos dice Hall:

Un tipo distintivo de cambio cultural está transformando las sociedades modernas a fines del siglo XX. Esto está fragmentando los paisajes culturales referentes a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad que nos proporcionaban posiciones estables como individuos sociales. Estas transformaciones también están cambiando nuestras identidades personales, minando nuestro sentido de nosotros mismos como sujetos integrados. Esta pérdida de un “sentido de uno mismo” estable a veces es llamada dislocación o descentralización del sujeto. Este conjunto de desplazamientos dobles –que des-centra a los individuos tanto de su lugar en el mundo cultural y social como de sí mismos– constituye una crisis de identidad para el individuo³.

Para la crítica cultural Nelly Richard esta crisis más bien se trataría de una estrategia formulada por los centros de conocimiento hegemónicos para reinsertar lo “marginal” (lo descentrado, la otredad) en el debate, pluralizando los discursos en forma oportunista, y sin dar voz real a los Otros:

Para que la dimensión de apertura hacia los "otros" del discurso postmoderno sea igualitarista y democratizadora, hace falta que la teoría postcolonial no se contente con tomar la palabra en representación de la alteridad aunque sea con la buena intención de mediar su participación en el circuito académico de Estados Unidos. Hace falta que renuncie a ciertos privilegios de delegación-representación (hablar en lugar de, en nombre de) dejando que la alteridad se hable a sí misma y quiebre la autorreferencialidad del debate metropolitano con voces de otras partes⁴.

En este sentido, un ejemplo de la alteridad hablando por sí misma, y una pertinente bajada del concepto en el plano musical es lo planteado por Ángel Quintero en su artículo “Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad”⁵, que en su desarrollo expone varias prácticas que dislocan la concepción occidental imperante, constituyéndose en una característica identitaria de la subalternidad afrocaribeña, que establece formas de hacer música que descentran su hacer respecto de la hegemonía y sitúan la heterogeneidad como respuesta a la estratificación positivista occidental.

³ Ídem, p. 364.

⁴ Richard, Nelly. “Alteridad y descentramiento culturales”, *Revista Chilena de Literatura*, 42, 1993, pp. 209-215, p. 215.

⁵ Quintero, Ángel. “Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad”, en *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO, Buenos Aires, 2013.

Quintero nos dice que la improvisación en la música afrocaribeña configura expresiones de individualidad en una labor de conjunto y da como resultado un tipo de composición colaborativa, en donde melodía, armonía y ritmo dialogan, sin hegemonía de ninguna de ellas por sobre las otras⁶. La imprecisión tonal en el canto transforma la armonía y las cadencias, produciendo un encadenamiento armónico extendido, que descentra las tensiones al no amarrar su conclusión a la tónica. También la práctica afrocaribeña quiebra la tradición de las «voces cantantes», generando una descentrada multiplicación integrada de timbres que ejercen cada uno su voz propia. Además en los solos integran instrumentos subvalorados presentes en el folclore, o fuera del universo tonal, como la percusión.

Tal vez uno de los descentramientos más notorios se observe en la métrica, mediante el uso de la clave, consistente en pulsaciones temporales heterogéneas, con una concepción no lineal del tiempo, que no lo considera como una onda, si no como células rítmicas no equivalentes⁷. Estas estrategias descentradas también se aprecian en los modos de hacer música, como el caso de la salsa, que en su práctica agrupó sin distinciones jerárquicas a “músicos de la calle” con músicos de conservatorio⁸.

Lo planteado por Quintero apunta a que estas prácticas constituyen un fomento de la heterogeneidad, así como una forma de identidad que resulta en oposición a la construcción occidental, por lo que su idea de descentramiento funciona como un distanciamiento del poder más que una crisis de identidad.

El sonido fulaneco

La banda Fulano (1984-2016) se formó a partir de un taller de improvisación creado por el bajista Jorge Campos, el saxofonista Cristián Crisosto y el baterista Willy Valenzuela, quienes a principios de los ‘80 eran integrantes del conjunto Santiago del Nuevo Extremo (SNE); a ellos se sumarán el pianista Jaime Vivanco, la cantante Arlette Jequier y el saxofonista Jaime Vásquez, constituyéndose así el sexteto original. La dinámica de la época era escuchar y compartir los más diversos tipos de música y llevar estas influencias al trabajo de ensayo. De estas sesiones irán surgiendo estructuras que darán forma a las primeras composiciones, y a un sonido propio, el sonido fulaneco. Paralelamente a este trabajo, los músicos de Fulano participarán en colaboraciones con

⁶ Véase ídem, pp. 231-232.

⁷ Véase ídem, p 236.

⁸ Véase ídem, p 228.

otras agrupaciones como SNE, Congreso, Huara y la banda de la cantautora Cristina González.

La propuesta de la banda presenta una gran dificultad al momento de clasificarla, quedando por ejemplo al margen de la llamada Fusión Criolla porque como nos dice Alvaro Menanteau⁹ su trabajo no transita por la integración orgánica y consciente con la música tradicional chilena, siendo conceptualizados como contrafusión y eclecticismo antihegemónico por Juan Pablo González¹⁰, clasificaciones que en términos generales dan cuenta de una particular interacción de modos de hacer música o lo que Acacio Piedade llamaría musicalidades¹¹.

La principal característica de Fulano en los '80 es su sonido, que resulta extraño y distinto al de sus contemporáneos. La creación de este sonido se logró por la interacción de múltiples elementos, destacando el taller de improvisación que los músicos desarrollaron durante dos años, en el cual se intersectan sus experiencias de audición, sus experiencias como músicos y su formación académica. Todo esto es puesto en acción en un proceso que se puede caracterizar como de improvisación experimental, fijación de ideas mediante la memorización y posteriormente en partitura, y la aparición de las primeras composiciones¹².

La principal práctica del taller fue la improvisación. Ésta es entendida como experimentación sonora en todos sus parámetros, ya sea rítmicos, melódicos, dinámicos, etc.; incluyendo el ruido, la experimentación en los instrumentos y objetos sonoros. La idea de improvisación declarada por los integrantes de Fulano no sigue la acepción tradicional aplicada en la música clásica o en el jazz, pues no había previamente temas, ritmo definido, escalas fijas y acordes; habitualmente un improvisador planteaba una idea y los demás músicos lo iban siguiendo y sumando las propias. Esta búsqueda sonora también se daba en una actitud de hipersensibilidad con el entorno, por lo que se producía

⁹ Véase Menanteau, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*. Editorial Ocho libros, Santiago de Chile, 2006, pp. 133-134.

¹⁰ Véase González, Juan Pablo. *Pensar la música desde Latinoamérica*, Ediciones Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013, p. 256 y González, Juan Pablo. *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Ediciones Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2017, p. 309.

¹¹ Piedade, Acácio. "Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades" en E. Taylor Atkins, *Planet Jazz: Transnational Studies of the "Sound of Surprise"*, University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58, 53.

¹² Este proceso me fue narrado en las distintas entrevistas que realicé a los músicos de Fulano durante mi investigación de tesis de Magíster en Musicología, en la que tuve conversaciones personales con Jorge Campos, Ñuñoa, Chile, 27 de julio de 2016 y con Arlette Jequier, Ñuñoa, Chile, 30 de enero de 2017, Cristián Crisosto, Colina, Chile, 11 de marzo de 2017 y Jaime Vásquez, Santiago de Chile, Chile, 24 de noviembre de 2017.

la inclusión del azar en la práctica experimental, como parte de la creación de una situación musical¹³.

El sonido obtenido en esta etapa comenzará a ser sistematizado cuando empiezan a trabajar con los fragmentos musicales y melodías emergentes, las que van desarrollando colectivamente en una especie de montaje sonoro, basado principalmente en el moldeamiento de material melódico, cuya característica era la disonancia y su marcado carácter rítmico.

Una de las maneras de lograr este sonido disonante fue usar reiteradamente el tritono, intervalo que culturalmente ha sido considerado muy tenso en la música de Occidente; también era frecuente el uso de escalas con tensiones no habituales, como el modo lidio y dominante lidio, lo que acentúa la capacidad de movilizar mucho más la armonía hacia otras regiones y tonalidades, entrando incluso en la politonalidad. De la misma manera era común el uso de escalas que se fueran distanciando de un centro tonal, como la hexáfona, la escala disminuida y la escala cromática.

Respecto a la armonización de las melodías, el uso de acordes contruidos por cuartas se hizo habitual, así como una sonoridad armónica disonante producida cuando uno de los integrantes no tocaba la nota exacta del acorde, si no otra a medio tono de distancia, generando un *cluster* sonoro, cuya irritación auditiva era superada por el movimiento paralelo de las voces y una marcada riqueza rítmica¹⁴.

Estructuralmente quedaban temas u “obligados” fijos, y lo demás se desarrollaba en una forma musical que remite más al concepto de tema-solo tradicional, pero con la salvedad de que era el solista quien condicionaba el desarrollo de su improvisación, teniendo la banda que seguirlo en su intervención¹⁵.

En términos de texto se privilegiaron ideas fragmentadas de carácter irónico e ilógico, avanzando en una abstracción sonora mayor. La voz misma privilegió el uso de sílabas y fonemas inconexos por sobre las palabras, mezclando la técnica del *scat*, usado por las cantantes de jazz para realizar sus solos, en una estética más instrumental, con el despliegue de la voz como un instrumento tímbrico.

¹³ La inclusión del azar y el uso del absurdo en la música de Fulano fue desarrollado por mí en la ponencia “*Anónimos esquizoides: el absurdo como gesto político en la poíesis musical de la banda Fulano*”, inédita, presentada en el XIII congreso de IASPM-AL, realizado en San Juan de Puerto Rico en 2018.

¹⁴ Esto es declarado en las entrevistas personales que realicé a Jorge Campos y Jaime Vásquez.

¹⁵ Entrevista personal del autor a Jaime Vásquez.

También hay que consignar que la autodefinición de Fulano como banda de rock¹⁶ propiciaba una intensidad de volumen alta en la interpretación, por lo que la violencia de su sonido podía irritar auditivamente y espantar a un auditor desprevenido.

Técnicas poiéticas descentradas en la música de Fulano

En la investigación realizada se aprecia que continuamente los músicos están intencionando búsquedas experimentales que los saquen de lo tradicional, de lo esperado en una canción, o en una canción de protesta. Esto obedecía a lo que llamaban la asfixia social que sentían, producto tanto de la opresión política, como de la música pop condescendiente con el régimen y las estéticas militantes de la Nueva Canción Chilena, que eran repetidas continuamente en la escena del Canto Nuevo¹⁷. Por esto es que optaron por la creación de un muro o refugio de sonido desde el cual poder sumarse a la lucha popular bajo sus propios códigos; su música da cuenta de la violencia política de esa época, resultándoles difícil abordar el tema desde una armonía funcional, o una melodía tradicional. En palabras del saxofonista Jaime Vásquez, la sintaxis musical de Fulano tenía que ver más bien con un discurso estético que funcionaba en base a un discurso político contestatario, por lo que todo tipo de irritación sonora era buscado y utilizado, intencionando una sensación de inestabilidad, desequilibrio, tensión y molestia auditiva que no resultaba fácil de digerir.

Esto me parece síntoma de la crisis de los discursos y metarrelatos de la época¹⁸, pero también una forma de alejarse del centro hegemónico¹⁹, generando un espacio descentrado contracultural. Es así como identifico cuatro formas de descentramiento en la poiésis de Fulano, que pasan por la creación misma y la relación de esta con las audiencias.

Descentramiento en el uso de materiales:

Como ya se comentó, en la creación del sonido fulanesco se aprecia un uso descentrado respecto de los materiales musicales, consistente en melodías disonantes, y una armonización no exacta. También hay un continuo descentramiento rítmico que privilegia los compases irregulares y el contrapunto polirrítmico, como sucede en los

¹⁶ Véase Ponce, David. *"Prueba de sonido", primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*, Ediciones B, Santiago de Chile, 2008, p. 413.

¹⁷ Entrevista personal del autor a Arlette Jequier.

¹⁸ Hall. *Sin garantías*, p. 364.

¹⁹ Richard. "Alteridad y descentramiento culturales", p. 215.

temas “Perro chico malo”²⁰ y “El dar del cuerpo”²¹; hay un uso de alta intensidad sonora, que genera una interpretación violenta del sonido; y hay un descentramiento en la práctica estilística, al interpretar jazz sin ajustarse a su estética sonora y formal como sucede en “Nena no te vayas a Chimbarongo” y “Que o la tumba serás”²², y al tocar rock sin su instrumento ícono: la guitarra eléctrica.

El descentramiento del intérprete:

En el caso instrumental se observan una serie de técnicas que intencionan dislocar al músico en su función tradicional de intérprete, generando una performance atípica, en la que cada uno busca sacar su instrumento del uso tradicional, ya sea al explorar formas distintas de ejecución como los *cluster* en el piano, la experimentación tímbrica en los saxos, las técnicas percusivas en el bajo eléctrico; también al modificar su sonido con efectos externos, ya sea empleando el *delay* en el bajo o dando espacio al uso de batería electrónica en “Rap-rock”²³; o al modificar la materialidad del instrumento, como sucede en el tema “En el Bunker”, en el que desarmen el piano Rodhes, generando un «ruido» nuevo que ponen en función de la obra sonora. Lo mismo sucede con la voz, que es tratada en la línea de un instrumento vocal, sacándola del rol tradicional de intérprete de canciones y desplazando a la cantante de su imagen y rol tradicional.

Descentramiento del público:

Así mismo se aprecia la inclusión de elementos de la performance que funcionan como provocaciones intencionadas a las audiencias, debido a las significaciones culturales de los materiales empleados, como la resignificación del saludo nazi en gesto catártico usado en el tema “Adolfo, Benito, Augusto, Toribio”²⁴; la casi ausencia de letras en su primera casete, lo que dificulta en extremo al público seguir una melodía o interactuar con la banda en el «coro» de una canción; y la dificultad rítmica para bailar una música que contiene reiterados cambios de métrica, acento y pulso²⁵.

²⁰ Fulano. *En el bunker*, Alerce, Santiago de Chile, 1989.

²¹ Fulano. *Fulano*, Alerce, Santiago de Chile, 1987

²² Fulano. *En el bunker*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ponce, 2008. “Prueba de sonido”, p 420.

Descentramiento de símbolos culturales:

En esta categoría aparece el uso descentrado de elementos tradicionales como las cintas al revés de discursos del dictador en el tema “En el Bunker” y su connotación demoníaca, la reapropiación de la cueca como baile libertario²⁶ en los temas “Fulano” y “Suite Recoleta”²⁷, y el ya mencionado uso del saludo nazi como burla a la dictadura y a su “refundación nacionalista”, planteada en su política cultural²⁸

Conclusiones

La evidencia de una música que tiende a rechazar la identidad convencional del músico y creador es indicador de una necesidad individual y colectiva de descentramiento en el hacer grupal de la banda, en el que las estructuras musicales, y las técnicas tradicionales de performance instrumental ya no dan abasto para las necesidades expresivas del colectivo, a la vez que hacen eco de las transformaciones en el pensamiento global de la época y de la crisis del sujeto posmoderno señalada por Hall²⁹. También esta diversidad de elementos atípicos son puestos en juego mediante la improvisación, que tiene una gran centralidad discursiva y performática, pues configura expresiones de individualidad en una labor de conjunto y da como resultado un tipo de composición colaborativa, por lo que resulta en un descentramiento en relación a las técnicas formales de composición musical de occidente, dando paso al tipo de descentramiento que implica una celebración de la heterogeneidad, así como una forma de identidad que resulta en oposición a la construcción occidental, como lo dicho por Quintero³⁰. En resumen estas técnicas poiéticas descentradas exhiben elementos de crisis de la identidad posmoderna, así como una actitud de descentramiento respecto del pensamiento hegemónico, y fueron intencionadas como una manera de resistencia sonora a la cultura oficial de la época; por lo tanto funcionaron como una forma de hacer oposición política desde la música.

²⁶ Rojas, Araucaria. “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”. *Revista Musical Chilena*, LXIII, 212, Santiago de Chile, 2009, pp. 51-76.

²⁷ Ambas de Fulano. *Fulano*.

²⁸ Errázuriz. “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”, p 74

²⁹ Hall. *Sin garantías*, p 364.

³⁰ Quintero. “Las prácticas...”, 2013.

Víctor Navarro Pinto (1973): Profesor de Música titulado de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (U.M.C.E.) y Magíster (c) en Artes mención Musicología en la Universidad de Chile, donde actualmente desarrolla una tesis sobre los primeros trabajos de la banda chilena Fulano. Desde 1995 a participado como tecladista y compositor en bandas de música fusión, destacando el trabajo realizado con Apus Jazz y La Otra Tierra. Además es socio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y miembro de la Red Maestros de Maestros del Ministerio de Educación. A presentado ponencias en el IX Congreso Chileno de Musicología (Santiago, 2017), en el XIII congreso de IASPM-AL (San Juan de Puerto Rico, 2018) y en las XIX Jornadas Argentinas de Musicología (La Plata, 2018).

Repensando o ensino da forma musical da música popular Latino-Americana: a questão da cadência

Gabriel Navia

Gabriel Ferrão

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumo

Nesse artigo apresentamos alguns procedimentos cadenciais típicos de quatro gêneros de música popular latino-americana: a zamba e tango argentinos, o choro brasileiro e o pasillo equatoriano. Para tal, utilizamos as ferramentas da teoria das Funções Formais, elaborada por Willian Caplin para a compreensão da forma na música do Classicismo. Propomos que a utilização de uma ferramenta exógena aos gêneros em questão possa revelar aspectos comuns entre eles, possibilitando uma análise comparativa e uma compreensão mais ampla sobre procedimentos tonais na música popular latino-americana. Reconhecendo as limitações da ferramenta escolhida para lidar com esse tipo de repertório, apontamos para a necessidade de adequação de diferentes parâmetros analíticos para a obtenção de resultados que dialoguem com a música analisada mais do que com a ferramenta analítica utilizada.

Palavras-chave: análise musical, teoria das funções formais, cadencia, música popular latino-americana.

Rethinking the Teaching of Musical Form of Latin-American Popular Music: the Cadence

Abstract

In this paper, we present some cadential procedures commonly found in four Latin-American popular-music genres: tango and zamba from Argentina, choro from Brazil, and pasillo from Ecuador. To that end, we use concepts from Caplin's Theory of Formal Functions, formulated to account for the Classical repertoire. We propose that using an exogenous tool to examine the selected genres may reveal common aspects among them, allowing for a comparative analysis and a broader understanding of tonal procedures in Latin-American popular music. Acknowledging the limitations of the selected analytical tool to deal with this repertoire, we demonstrate that, in order to pursue results that dialogue with the music rather than with the analytical tool itself, aspects of it must be adapted.

Keywords: formal analysis, theory of formal functions, cadence, Latin-American popular music.

O primeiro desafio do professor que pretende abordar a forma musical na música popular é escolher uma ferramenta analítica capaz de evidenciar as características do repertório estudado. Este desafio é amplificado quando nos debruçamos sobre um repertório tão rico e diverso como o latino-americano: cada gênero deve ser abordado a partir de sua própria teoria? Caso o gênero não possua uma teoria própria, este deve então ser investigado a partir das explicações formuladas por seus praticantes? Seria possível abordar um conjunto de gêneros a partir de uma única teoria? Neste caso, há uma teoria que dê conta das idiossincrasias dos diversos gêneros latino-americanos?

Possíveis soluções para tal desafio podem ser intuídas a partir da literatura analítica de alguns gêneros da música popular. Grande parte dos trabalhos sobre a linguagem harmônica do jazz ou do rock utilizam adaptações de ferramentas analíticas desenvolvidas para a análise de música europeia dos séculos XVIII e XIX¹. Podemos notar uma tendência semelhante no estudo da forma musical. Estudos analíticos sobre a forma do choro baseiam-se, em geral, em adaptações da teoria sobre a forma musical de Arnold Schönberg². De forma semelhante, em dois artigos publicados recentemente, Alejandro Martinez nos mostra a aplicabilidade de ferramentas analíticas derivadas da (nova) *formenlehre* à música popular e folclórica argentina³.

Como podemos notar, diversos autores têm privilegiado o uso de ferramentas desenvolvidas para a análise da música de concerto ao abordarem a música popular. Tal prática viabiliza o distanciamento de elementos de superfície que diferenciam gêneros musicais que tiveram desenvolvimentos históricos análogos, proporcionando a unificação de conceitos referentes a procedimentos semelhantes presentes em tais gêneros e permitindo a comparação direta entre repertórios diversos. Além disso, essa opção metodológica revela seu papel musicológico ao evidenciar as convergências e divergências entre gêneros da música popular e seus antecedentes europeus, dando enfoque especial a seus aspectos estilísticos próprios. Para que sejam realmente eficientes nesse novo contexto, essas ferramentas analíticas são frequentemente moldadas às

¹ Ver Nettles, Barrie e Richard Graf. *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony*, Advance Music, Burlington, 1997 e Everett, Walter. "Making Sense of Rock's Tonal Systems", *Music Theory Online*, 10, 2004.

² Ver Almada, Carlos. *A estrutura do choro: com implicações na improvisação e no arranjo*, Da Fonseca, Rio de Janeiro, 2006.

³ Ver Martínez, Alejandro. "El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos". [Ponencia leída en la Novena Jornada de la Música y la Musicología, Universidad Católica Argentina, 2012] e Martínez, Alejandro. "Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical", *Revista Argentina de Musicología*, 17, 2016, pp. 83-112.

especificidades de cada gênero através da adaptação, elaboração e reformulação de alguns de seus conceitos, evitando assim leituras tendenciosas.

Sabendo que a compreensão formal depende fundamentalmente da identificação de cadências, discutiremos aqui a aplicação do conceito de «cadência», como proposto por Caplin⁴, a quatro gêneros da música popular latino-americana: o choro brasileiro, o pasillo equatoriano e dois gêneros argentinos, a zamba e o tango. Além de demonstrar a aplicabilidade do conceito aos gêneros em questão, nosso objetivo é principalmente propor adequações teóricas para as divergências entre o tratamento da cadência no repertório clássico e naquele de nosso interesse.

A cadência clássica para William Caplin

O termo cadência tende a ser utilizado com certa flexibilidade e informalidade em alguns repertórios. Isso ocorre devido ao uso constante de definições pouco específicas envolvendo termos com significados igualmente amplos. Podemos dizer que no repertório tonal, em linhas gerais, o termo «cadência» se refere a uma pontuação retórica no discurso musical articulada por convenções harmônicas, rítmicas e melódicas que têm como função articular uma estrutura formal, seja ela uma frase, um tema ou uma parte de uma forma complexa. Uma definição aparentemente plausível, mas que depende de uma série de outras definições que variam de acordo com o repertório estudado: todas as pontuações retóricas devem ser interpretadas como cadências? Quais são essas convenções harmônicas, rítmicas e melódicas? O que constitui uma frase, tema ou parte?

Grande parte dos estudos teóricos sobre cadência são dedicados à análise de seu comportamento na música do período clássico devido à sua relativa estabilidade neste repertório. Dentre esses estudos, destaca-se a proposta de William Caplin por seu nível de aprofundamento e rigor teórico. Caplin concebe a cadência como um “componente musical sintático, diferente da ampla variedade de forças musicais que são, de forma geral, retóricas em função”⁵. Em outras palavras, cadências podem ser enfatizadas ou atenuadas por forças retóricas, isto é, perfil melódico, progressão harmônica, articulação rítmica, dinâmica, dentre outras, porém “o ponto de articulação cadencial [*cadential*

⁴ Ver Caplin, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998; Caplin, William. “Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions”, *Journal of the American Musicological Society*, 57, 2004, pp. 51-118; e Caplin, William. *Analyzing classical form: an approach for the classroom*, Oxford University Press, New York, 2013.

⁵ Caplin. “Classical Cadence”, p. 52.

arrival] sempre representa um *fim* formal, não uma *parada* rítmica”⁶. A partir de uma perspectiva temporal, uma cadência possui, portanto, «função final»: ela dá seguimento a funções formais iniciais e centrais, articulando “o fecho formal em níveis intermediários [*middleground levels*] da hierarquia estrutural de uma obra”⁷.

A articulação de uma cadência depende da existência de uma «progressão cadencial»: uma progressão harmônica estável que tem como função afirmar um centro tonal⁸. «Progressões cadenciais autênticas» têm como objetivo um acorde de tônica em posição fundamental (I) alcançado, obrigatoriamente, através de sua própria dominante (V), também em posição fundamental, e podem articular «cadências autênticas perfeitas» (CAP) – caso a fundamental do acorde de tônica se encontre no soprano – ou «imperfeitas» (CAI) – caso a terça ou quinta do acorde de tônica esteja no soprano –. Por outro lado, «progressões semi-cadenciais» têm como objetivo um acorde de dominante em posição fundamental, resultando em uma «semi-cadência» (SC).

Progressões cadenciais são comumente acompanhadas por um «material melódico convencional». Em oposição ao «material melódico característico», introduzido ao início da estrutura temática pela «ideia básica» (i.b.), o material convencional caracteriza-se por um movimento estrutural escalar descendente e pela ausência de traços melódicos derivados da i.b. De forma geral, o material característico é gradualmente substituído ao longo das funções média e final por material convencional através do processo de «liquidação» temática⁹. O conjunto de elementos que compõem a articulação de uma cadência – perfil melódico, progressão cadencial e ponto de chegada – projetam juntos a «função cadencial», uma função formal que “produz as condições necessárias para o fechamento temático”¹⁰.

Procedimentos cadenciais na música latino-americana

Muitas das características da cadência clássica são recorrentes no repertório latino-americano, uma vez que boa parte das convenções melódico-harmônicas deste repertório derivam de sua interação contínua com gêneros europeus no processo colonizatório. Como resultado desse processo dinâmico, é natural que existam

⁶ Ídem, p. 54.

⁷ Ídem, p. 57.

⁸ Além da progressão cadencial, Caplin identifica outros dois tipos de progressões harmônicas: progressão prolongacional e progressão sequencial. Ver Caplin. “Classical Cadence”, pp. 69-70 e Caplin. *Classical Form*, pp. 24-31.

⁹ Caplin. *Analyzing Classical Form*, pp. 55-57.

¹⁰ Ídem, p. 704.

divergências entre os procedimentos cadenciais deste repertório e as categorias e conceitos propostos por Caplin. Como aponta Phillip Tagg,

categorias criadas para a classificação da cadência clássica e proposições sobre a direcionalidade harmônica podem servir para as práticas músico-culturais sobre as quais tais conceitos estão baseados, mas seria absurdo pensar que estas categorias e conceitos se aplicam a todos os tipos de música circulando diariamente na mídia moderna¹¹.

De fato, as categorias e conceitos desenvolvidos para a análise da música do período clássico são insuficientes para captar as nuances estilísticas da música popular, porém, como observado anteriormente, ao considerarmos aspectos históricos e técnicos, acreditamos que estas ferramentas possam ser adaptadas para captarem as especificidades de cada gênero.

Ao examinarmos os quatro gêneros selecionados para este trabalho, identificamos três divergências recorrentes com relação aos conceitos e categorias propostos por Caplin: 1) repouso cadencial melódico na terça do acorde de tônica em pontos estruturais, 2) uso de acordes invertidos em pontos cadenciais e 3) uso de padrão harmônico alternativo como *progressão cadencial expandida* (PCE).

Repouso melódico na terça do acorde de tônica

No repertório clássico, a cadência autêntica perfeita é aquela que possui maior força sintática¹² e, por isso, é a única utilizada para a articulação de finais estruturais, como o fim do segundo grupo temático de uma forma sonata ou de um movimento completo (*full-movement form*). No entanto, em alguns estilos da música latino-americana –por exemplo, na zamba e no pasillo–, é comum que a cadência autêntica imperfeita seja utilizada para articular pontos estruturais, assumindo assim um papel sintático equivalente àquele associado à CAP.

A zamba é constituída por duas seções, estrofe e estribilho, ambas com 12 compassos, que se dividem em três módulos de quatro compassos. Segundo Martinez, os módulos da estrofe expressam, de forma geral, as funções de «exposição, diferenciação e conclusão», enquanto que os módulos do estribilho expressam «contraste, retorno e conclusão»¹³. É comum que os módulos 2 e 3 de ambas as seções projetem características de «continuação» e sejam pontuados por uma cadência autêntica, em muitas ocasiões,

¹¹ Tagg, Philip. *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, MMMs Press, New York, 2009, p. 104.

¹² Ver Caplin. “Classical Cadence”, p. 107.

¹³ Martínez. “Zamba y Formenlehre”, p. 91.

encontrando seu repouso melódico sobre a terça do acorde de tônica. Como aponta Martinez,

em termos gerais –como sucede em muita música popular ou tradicional [folklorika]– observamos uma maior liberdade no manejo dos padrões harmônico/melódicos nos finais de frase (os módulos 3 da estrofe e do estribilho). Por exemplo, não é necessário um fecho com a tônica na melodia¹⁴.

Em “Al Jardín de la República” (figura 1), de Virgílio Carmona, temos um exemplo típico de estrofe com a repetição idêntica da continuação à conclusão:

Apresentação por desenvolvimento

Continuação I

CAI

Função sintática equivalente à CAP

Figura 1: “Al Jardín de la República”

Aqui, reproduzimos a função inicial, uma apresentação por desenvolvimento (*desarrollante*)¹⁵, seguida da continuação 1 (a continuação 2 foi omitida por se tratar de repetição idêntica da primeira). Nesse exemplo típico, percebe-se com clareza o caráter conclusivo do acorde de Bm com sua terça na melodia devido ao movimento estrutural melódico descendente projetado pela função final que conduz o grau melódico 5, nota estrutural da função inicial, ao 3. Ademais, a sensação de conclusão é reforçada devido à própria estrutura do módulo: uma frase de continuação composta por duas progressões harmônicas idênticas e igualmente conclusivas. Apesar dessa semelhança, atribuímos o

¹⁴ Ídem, p. 98.

¹⁵ Martínez nota que a oposição binária entre ideia básica e ideia contrastante não é suficiente para classificar a grande variedade de possibilidades melódicas encontradas no módulo 1 da estrofe da zamba e, portanto, propõe duas novas categorias: ideia básica variada e a apresentação *desarrollante* (ver ídem, pp. 92-97). O autor classifica como apresentação *desarrollante* aquela em que a ideia básica é seguida por dois compassos de expansão e elaboração melódica (ver ídem, p. 95).

status de CAI apenas à segunda progressão (c. 19–20) por ser aquela que assume a função sintática de fechamento devido ao seu posicionamento.

Vejamos agora a estrofe de “Balderrama”, de Gustavo Leguizamón, constituída por duas continuações distintas (figura 2). A primeira possui caráter conclusivo, caracterizado pelo direcionamento claro de sua progressão cadencial e por sua finalização autêntica perfeita (CAP). A segunda, por outro lado, parece apenas oferecer um comentário sobre a primeira continuação, sendo marcada por uma harmonia menos direcional que ornamenta a função de tônica através de sua relativa maior, colorida pelo modo dórico. A CAI que pontua o final da segunda continuação, mais branda que a CAP que encerrou a primeira, parece apenas reafirmar a função pós-cadencial da última frase. Alejandro Martinez examina uma situação semelhante no estribilho de “La Nostalgiosa” de Dávalos e Falú, chegando a uma conclusão próxima da que apresentamos aqui. Para o autor, “é como se o módulo 2 fosse o verdadeiro final musical do estribilho e o módulo 3 um final retórico cujo fecho se realiza citando a música que concluiu anteriormente as estrofes”¹⁶.

The image displays two musical staves for the piece "Balderrama".
 The first staff, labeled "Continuação 1", contains measures 15 through 18. The chords are D-7 (labeled i7), E7 (labeled V7), A7 (labeled V7), and D-7 (labeled i7). An arrow points from the first V7 to the second V7. A box labeled "CAP" is placed at the end of the staff.
 The second staff, labeled "Continuação 2", contains measures 17 through 20. The chords are F (labeled bIII), G, F, G, F, A7, D-7 (labeled 1), and D-7 (labeled 2). A box labeled "CAI" is placed at the end of the staff.

Figura 2: “Balderrama”

Exemplos de finalizações semelhantes a esses também podem ser encontrados no pasillo equatoriano, o que nos leva a questionar a respeito da existência de uma conexão musicológica entre peças dos dois repertórios. Em “Con el alma en los labios” de Fernando Paredes Herrera, temos uma frase cadencial que se divide em duas progressões IV V I, uma direcionada ao acorde de F (bIII) e a outra, cadencial, para o i

¹⁶ Ídem, p. 105.

(figura 3). Nas duas progressões, temos a melodia da terça sobre o acorde de chegada da progressão.

The image displays two systems of musical notation for the song "Con el alma en los labios". Each system consists of a vocal melody line and a piano accompaniment. The first system is labeled "Função cadencial" and the second "Progressão cadencial expandida". The piano accompaniment includes harmonic analysis labels: (IV V^{5/4}) → bIII for the first system, and iv V₂ i for the second system. A box labeled "CAI" is placed under the final chord of the second system.

Figura 3: “Con el alma en los labios”

Uso de acordes invertidos em pontos cadenciais

Para Caplin, os acordes que participam da articulação cadencial (V em semi-cadências e V-I em cadências autênticas) devem estar, obrigatoriamente, em posição fundamental¹⁷. O autor afirma que “esta condição harmônica é tão essencial que, se a dominante aparecer invertida (digamos como V^{6/5}) ou venha a ser invertida após haver estado em posição fundamental, nenhuma sensação de cadência será projetada ou uma situação potencialmente cadencial deixará de ser completamente realizada como tal”¹⁸. Essa é uma característica comum em diversos gêneros da música latino-americana, principalmente em suas formas mais tradicionais, porém, em alguns gêneros, cadências contendo acordes invertidos são utilizadas para articular pontos estruturais da forma.

O choro é um dos gêneros latino-americanos que permite o uso de acordes invertidos em pontos cadenciais, talvez como resultado da generalização do uso de inversões –prática derivada das convenções harmônicas das danças de salão europeias do

¹⁷ Apesar de esta ser a abordagem a mais aceita nos estudos atuais sobre a forma musical da música de concerto dos séculos XVIII e XIX, há autores que interpretam articulações cadenciais contendo acordes invertidos como CAIs. Steven Laitz, por exemplo, classifica esse tipo de CAI como cadência contrapontística. Ver Laitz, Steven. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*, Oxford University Press, New York, 2012, p. 108.

¹⁸ Caplin. “Classical Cadence”, p. 70.

século XIX—. Essa concessão harmônica pode acarretar o enfraquecimento retórico da cadência, porém não compromete sua função sintática, isto é, a cadência cumpre o seu papel, concluindo satisfatoriamente uma estrutura formal.

Ernesto Nazareth usa com certa frequência acordes invertidos em pontos cadenciais. Na peça “Escorregando” (figura 4), o fim da parte A é pontuado pela progressão $V^{4/2}-I^6$, uma progressão relativamente fraca que no repertório clássico, quando encontrada em pontos cadenciais como este, seria seguida por uma repetição exata ou variada da frase cadencial com o seu fim pontuado por uma CAP¹⁹. Aqui, ao contrário, a progressão exerce o papel sintático de uma CAP, encerrando a seção sem gerar qualquer complicação formal. A percepção desta progressão harmônica como cadencial depende de alguns fatores: 1) seu posicionamento simétrico em relação à semi-cadência que articula o fim do antecedente composto, 2) sua participação em uma frase cadencial (compassos 13-16) que possui como suporte harmônico uma progressão cadencial típica do choro com direção harmônica clara²⁰, 3) o procedimento de liquidação motivico-melódica, marcado pela introdução de movimento escalar ascendente no compasso 14 (material convencional) e 4) o uso da fundamental do acorde de tônica (I) como repouso melódico no ponto de articulação cadencial.

Inversões em pontos cadenciais são geradas por procedimentos diversos. Neste exemplo, podemos dizer que a inversão do acorde de dominante, e consequentemente do de tônica final, deriva da transferência da nota estrutural da melodia no compasso 13 (ré) para a voz do baixo, gerando uma espécie de inversão de papéis. Como podemos notar, até o compasso 13, o movimento estrutural melódico do consequente composto é marcado por um movimento descendente que compreende o âmbito de uma oitava, ré–ré. A partir do compasso 13, enquanto o soprano arranca em movimento ascendente em direção à fundamental do acorde de tônica, o baixo assume o movimento escalar descendente, resultando em acordes invertidos justamente no ponto cadencial. Em outras palavras, enquanto o soprano realiza o salto de quarta ascendente característico da voz do baixo, aqui preenchido por uma escala cromática ascendente, o baixo assume o papel do soprano, realizando um movimento de caráter melódico.

¹⁹ Este procedimento é classificado por Janet Schmalfeldt como “one more time technique”. Ver Schmalfeldt, Janet. “Cadential Processes: The Evaded Cadence and the ‘One More Time’ Technique”, *Journal of Musicological Research*, 12, 1992, pp. 1-52.

²⁰ Ver discussão sobre «progressão cadencial expandida» (PCE).

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system, labeled 'Consequente composto' and 'Apresentação por desenvolvimento', shows a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The harmonic line features a sequence of chords: I, ii⁶, and (vii^o7). The second system, labeled 'Função cadencial', shows a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The harmonic line features a sequence of chords: V₄⁶, ii⁶, and I⁶. A box labeled 'Cadência Contrapontística' is placed below the harmonic line of the second system. The text 'Função sintática equivalente à CAP' is written below the box. The text 'Progressão cadencial expandida' is written below the first system. The text 'Material convencional' is written above the melodic line of the second system.

Figura 4: “Escorregando”

Progressão cadencial expandida

Progressões cadenciais ocupam a última porção de um tema, em geral, um espaço equivalente a um ou dois compassos. Em algumas ocasiões, tais progressões são expandidas para dar suporte harmônico a uma frase completa, ocupando assim o espaço de quatro compassos. No período Clássico, essas expansões da função cadencial são harmonizadas pela progressão I⁶ ii⁶ V I, com ritmo harmônico de um compasso por momento sintático (tônica inicial, pré-dominante, dominante e tônica final), cada um podendo ou não ser elaborado por acordes de função contrapontística.

Dentre os gêneros estudados neste trabalho, reconhecemos o uso de progressões cadenciais expandidas com frequência no choro e no tango. Ambos os gêneros possuem como estrutura temática normativa o período composto: um tema de organização precisa (*tight-knit theme*) de 16 compassos formado por um antecedente composto (8) e um consequente composto (8). Embora o antecedente composto possa assumir a forma de uma sentença, um período ou um híbrido, o consequente composto é sempre um híbrido, constituído pela repetição da função inicial apresentada pelo antecedente seguida por uma função cadencial, ambas com quatro compassos²¹. A função cadencial caracteriza-se pela introdução de material melódico convencional e, principalmente, por seu suporte

²¹ Ambos os gêneros mantém outras estruturas normativas que, por questões de espaço, não serão discutidas aqui.

harmônico, marcado por quatro momentos: subdominante-“tônica”-dominante-tônica, cada momento ocupando um compasso da frase cadencial²² (figura 5).



Figura 5: PCE

Esta progressão cadencial é comum em danças de salão do século XIX, porém, neste repertório, a função harmônica de subdominante é seguida por dois compassos de função dominante, projetada pelos acordes V^{6/4} e V⁷. No século XX, diversos gêneros da música popular se apropriam de tal progressão, tratando o acorde cadencial 6/4 como um acorde de tônica, utilizado na maioria das vezes em posição fundamental. Esta alteração amplia consideravelmente as possibilidades sintáticas desta frase cadencial, isto é, o segundo momento da progressão: 1) pode agora expressar um retorno à função de tônica após a aparição da subdominante, 2) pode expressar função de dominante, agindo como um acorde cadencial 6/4 ou 3) pode ainda elaborar a função de pré-dominante. Por questões de espaço, não discutiremos em detalhe as questões sintáticas nos exemplos seguintes.

No tango “A su majestad”, de Juan e Mario Canaro (figura 6), encontramos uma frase cadencial marcada pelo uso de material melódico convencional com perfil estrutural descendente e pela progressão cadencial expandida S-T-D-T, com todos os acordes em posição fundamental. Em exemplos como este, no qual a função de tônica do segundo compasso é projetada com clareza, esta progressão cadencial parece estar afirmando a tonalidade por meio de suas duas dominantes, inferior (subdominante) e superior (dominante). Em outras palavras, temos duas resoluções ao acorde de tônica: a primeira

²² Destacamos aqui que, para adequar-se à chegada da subdominante ao início da frase cadencial, o fim da função inicial do consequente composto é geralmente alterado.

elabora a função de tônica por meio da progressão plagal IV-I, e a segunda dá seguimento à progressão, articulando a cadência final.

The musical score for "A su majestad" is presented in two systems. The first system, labeled "Consequente composto" and "Ideia básica composta", shows a piano accompaniment with a forte (ff) dynamic and a violin part. The piano part features a progression from F#7 to Bm. The second system, labeled "Função cadencial" and "Material convencional", shows a progression from F#m to C#7 to F#m. The piano part has a "CAP" (Capo) marking at the end. The violin part has a "Violão" (Guitar) marking. The piano part has a "T" (Tônica) marking at the end. The piano part has a "V7" (Dominante) marking at the end. The piano part has a "T" (Tônica) marking at the end. The piano part has a "CAP" (Capo) marking at the end.

Figura 6: “A su majestad”

Em sua realização mais simples, a progressão cadencial S-T-D-T exhibe apenas um acorde por compasso –em geral, IV-I-V-I–, porém, é comum que os momentos harmônicos dessa progressão sejam elaborados, gerando progressões mais complexas. No choro “Proezas de Solon” de Pixinguinha (figura 7), o consequente composto da parte A é finalizado por uma frase cadencial de quatro compassos harmonizada pela progressão S-T-D-T, na qual as três primeiras funções são elaboradas por procedimentos contrapontísticos ou harmônicos. O IV grau, que dá início à progressão projetando a função de subdominante, é seguido por um acorde diminuto de som comum (fá) que, por aproximação cromática, prepara a chegada do acorde de tônica²³. O I grau é então seguido por uma alteração cromática do vi, que o transforma em V⁷/ii, dando início a uma progressão por quintas descendentes que, após passar pela dominante, nos conduz à tônica final.

²³ Na teoria do choro, este acorde é interpretado como bIII.

The image displays a musical score for a piece titled "Proezas de Solon". It consists of two staves of music in a single system, with various chords and functional labels.

Staff 1: The first staff contains the following chords: C, G⁷/D, C⁷/E, F, D⁷, Gm, and A⁷. Above the staff, a bracket labeled "Consequente composto" spans from the C⁷/E chord to the end of the staff. Below this, a line labeled "Ideia básica composta" spans from the F chord to the end of the staff.

Staff 2: The second staff contains the following chords: Dm, A^b, F/A, D⁷, G⁷, C⁷, and F. Above the staff, a bracket labeled "Função cadencial" spans from the A^b chord to the end of the staff. Below the staff, a functional analysis is provided: C^To⁷ S — I⁶ T (V⁷) → (V⁷) → V⁷ I T. A box labeled "CAP" is at the end of the staff. Below the functional analysis, the text "Progressão cadencial expandida" is written.

Figura 7: “Proezas de Solon”

Considerações finais

Neste breve trabalho buscamos demonstrar que categorias analíticas relevantes para a música tonal tendem a transcender repertórios específicos, apesar de suas manifestações distintas em cada um deles. O exemplo utilizado para o trabalho foi o conceito de cadência, mas outros poderiam ter sido evocados. Essa percepção de proximidade histórica dos repertórios populares da música latino-americana e de uma ‘ancestralidade comum’ dessas músicas que as vinculam à música de concerto europeia nos levaram a experimentar as ferramentas propostas por Caplin, que, a nosso ver, puderam dar relevo ao que é comum e também destaque ao que não se conforma e é específico em cada gênero. Fica claro que, para dar conta das nuances do repertório latino-americano, o professor deve ter o cuidado de adequar a teoria às expectativas de cada gênero, para que a ferramenta possa revelar as características do gênero escolhido.

Gabriel Navia: Doutor em teoria e análise musical pela *University of Arizona* e mestre em performance musical (violão) pela mesma universidade. Durante o seu doutorado, dedicou-se ao estudo da forma sonata na música de Franz Schubert. Seu trabalho de pesquisa atual está focado principalmente no estudo da harmonia da música popular e na análise formal de alguns gêneros latino-americanos. De 2007 a 2013, Gabriel Navia foi professor assistente nos cursos de violão e de teoria musical na *University of Arizona*; de 2013 a 2014, foi professor substituto na Universidade Federal de Uberlândia; e, desde 2014, atua como professor de violão e disciplinas teóricas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

Gabriel Ferrão: Doutor em Musica (Musicologia) pela Universidade de São Paulo e Mestre em Música (musicologia-etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina e possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma universidade (2008). Atualmente é professor de disciplinas de teoria e análise musical na Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Dedicar-se à pesquisa dos procedimentos harmônicos na música de concerto de compositores latino-americanos dos séculos XX e XXI, buscando um mapeamento dessas práticas musicais na região. Desenvolve pesquisas paralelas na área de teoria das formas musicais e sua aplicabilidade a repertório popular\folclórico latino-americano e utilização de softwares livres de música no contexto da universidade pública.

Circulación musical y redes urbanas en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII

Clarisa Eugenia Pedrotti
Facultad de Artes. UNC

Resumen

Desde principios del siglo XVIII puede documentarse en las colonias americanas la introducción de una corriente italianizante en la música religiosa que reconoce entre una de sus principales causas la llegada a Lima en 1716 del músico italiano Roque Ceruti. Esta nueva estética musical se relaciona con rasgos de una mentalidad religiosa imbuida del espíritu ilustrado que se estaba intentando imponer en las colonias americanas. En principio se evidencia una creciente preferencia por conjuntos de músicos conformados por instrumentistas de cuerdas frotadas acompañados de órgano o clave.

En este trabajo me propongo trazar un panorama general de la presencia de ciertos elementos que permitan dar cuenta de la introducción y difusión de esta tendencia de carácter italianizante en las prácticas musicales llevadas a cabo en las urbes del sur de América tomando como punto de referencia a la periférica Córdoba del Tucumán en relación con Lima, capital del Virreinato, que hacia finales del siglo XVIII va cediendo el espacio a Buenos Aires en la nueva reestructuración impuesta por la monarquía.

Conceptos clave: Córdoba del Tucumán, siglo XVIII, redes urbanas, música colonial, italianismo.

Musical circulation and urban networks in the Viceroyalty of Peru during the XVIII century

Abstract

Since the beginning of the XVIII century it can be documented the introduction of an Italianism trend in the ecclesiastical music due to the presence of the Italian composer Roque Ceruti in Lima at 1717. This new musical esthetic is related with features of a religious thinking filled with the spirit of the Enlightenment that was attempt to impose in the American colonies by the Spanish monarchy.

In this paper I want to show a general outlook/panorama of the presence of a few cultural and artistic elements in order to demonstrate the introduction and dissemination of the Italianism in the musical practices that took place in south America during the XVIII century, from the peripheral city of Córdoba del Tucumán to Lima, capital of the

Viceroyalty of Peru, that at the end of the century led preminence to Buenos Aires in the new order imposed by the crown.

Keywords: Córdoba del Tucumán, XVIII century, urban networks, colonial music, italianism.

Introducción

Desde las primeras décadas del siglo XVIII puede documentarse en las colonias americanas la introducción de una corriente italianizante en la música religiosa y secular. Como es conocido por los estudiosos del campo, este nuevo «gusto» fue suplantando paulatinamente al estilo barroco musical español y se difundió en el Nuevo Mundo a través de las composiciones de los músicos que estaban a cargo de las capillas y conjuntos musicales.

A través de los intercambios mercantiles, de la circulación de miembros del clero y oficiales reales, de las relaciones de parentesco, de las redes y conexiones entre familias, instituciones y ciudades se fueron diseminando los rasgos culturales, artísticos, estéticos entre las distintas urbes americanas. Éstas mantuvieron estrechas relaciones entre sí estableciendo una cierta reciprocidad que les permitiera subsistir a las vicisitudes de la vida allende los mares y sostener un estilo que emulara al de la metrópoli. En esta dinámica de relaciones urbanas hubo ciudades que ejercieron un liderazgo cultural mayor que otras como Lima, capital del virreinato o Sucre, sede de la Audiencia, y que influenciaron a las más pequeñas, alejadas y periféricas como Santiago de Chile o Córdoba del Tucumán.

La transmisión de esta corriente italianizante no se evidenció de la misma forma en las distintas ciudades del universo colonial: su introducción, desarrollo y adaptación fue particular en cada caso y respondió a los diferentes contextos urbanos y sociales. Esta nueva estética musical, considerada moderna o modernizante, se relaciona con rasgos de una mentalidad religiosa imbuida del espíritu ilustrado que se estaba intentando imponer en las colonias americanas.

En este trabajo me propongo trazar un panorama general de la presencia de ciertos elementos que permitan dar cuenta de la introducción y difusión de esta tendencia de carácter italianizante en las prácticas musicales llevadas a cabo en las urbes del Sur de América tomando como punto de referencia a la periférica Córdoba del Tucumán en relación con Lima, capital del Virreinato, que hacia finales del siglo XVIII va cediendo el espacio a Buenos Aires en la nueva reestructuración impuesta por la monarquía. El foco central estará puesto en una posible interpretación de las relaciones que se establecieron entre personas, familias, instituciones y ciudades y las consecuencias de ellas derivadas.

Me interesa indagar ¿cómo se conforma el gusto estético-musical en un determinado período? ¿En qué elementos se vehiculiza? ¿Cómo puede rastrearse la

transformación del gusto (musical) en sociedades coloniales durante el Antiguo Régimen? Finalmente, ¿es la del gusto, una imposición como tantas otras realizadas con el fin de controlar a los súbditos o puede entenderse como un espacio que permite la negociación entre la corona y sus subalternos?

Uno de los principales problemas del quehacer musicológico cuando de relevar datos que nos permitan conocer las sociedades del Antiguo Régimen se trata, tiene que ver, en muchos casos, con la ausencia de partituras, documentos musicales específicos que permitan dar cuenta de la existencia de compositores y obras tal como estudiamos «la historia de la música» en otras latitudes. Apelé, entonces, al paradigma indiciario de Carlo Ginzburg como “método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores”¹. De acuerdo con el historiador italiano, el investigador debe desarrollar un tipo de saber cinegético que le permita adquirir la capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada de forma directa y así, leer en los rastros mudos “una serie coherente de acontecimientos”². Según la propuesta de este paradigma se toman en cuenta para el trabajo de pesquisa aquellos “elementos pocopreciados e inadvertidos”³ que sólo mediante la interpretación y las relaciones que el investigador establece permite obtener resultados satisfactorios. Además, retomo la propuesta metodológica de Darío Barrera y Griselda Tarragó quienes sostienen, en relación con el estudio particular de los vínculos, que,

Vínculo y posibilidad juegan, en el esquema teórico del investigador, dentro de una relación jerárquica: el vínculo puede ser considerado como estructurante del esquema de posibilidades dentro del cual los acontecimientos y los comportamientos se producen⁴.

España, los Borbones y el gusto italiano

En la tradición hispánica, la música religiosa, entonada por los cantores, se acompañaba con instrumentos ejecutados por ministriles. En el siglo XVII se utilizaban vientos (cornetas, chirimías, oboes, sacabuches y bajón) acompañados por el arpa. A finales de ese siglo paulatinamente se fueron introduciendo los violones y a principios del

¹ Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Gedisa, Barcelona, 2008, p. 143.

² Ídem, p. 144.

³ Ídem, p. 141.

⁴ Barrera, Darío y Griselda Tarragó. “Elogio de la incertidumbre. La construcción de la confianza, entre la previsión y el desamparo (Santa Fe, Gobernación del Río de la Plata, Siglo XVIII)”, *Revista Historia*, Universidad de Costa Rica, 48, 2003, pp.183-223, 213.

siglo XVIII se comenzó a renovar el estilo musical con la aparición de violines, asociados al gusto italiano en la música religiosa y secular. Con respecto a los elementos del gusto italiano presentes en la música española, Álvaro Torrente explica,

[l]as secciones italianizantes, particularmente los recitativos, se habían utilizado esporádicamente en los villancicos de las décadas precedentes [al siglo XVIII], pero nunca en la capilla real; el uso de recitados y arias a solo comenzó tras la llegada al trono del primer monarca Borbón⁵.

A partir de los primeros años del 1700 se comenzaron a introducir piezas en estilo italiano en el repertorio de la Capilla Real y esta predilección se hizo aún más fuerte con la boda del monarca Felipe V, primer Borbón, con Isabel de Farnesio en 1714 y con el maestrazgo de capilla de Felipe Falconi en La Granja y más tarde en Madrid. Finalmente, este proceso se completó con el arribo del castrato Carlo Broschi (*detto* Farinello) a la corte española en 1737 y el maestrazgo de Francesco Corselli que se inició un año más tarde.

Este estilo modernizante se caracteriza, tanto en la música religiosa como en la secular, por la presencia de los violines en la instrumentación junto a otras cuerdas frotadas (violones) acompañada por órgano o clave; la escritura idiomática de las cuerdas, principalmente en los acompañamientos y el uso del recitativo y el aria en la música de corte.

Estas características presuponen un resultado sonoro que puede enmarcarse en una intención religiosa austera y recatada, con un claro sentido de devoción ligada a la interioridad, contrapuesta a la extroversión de la festiva piedad barroca. En este sentido, la obra de arte (la música, el estilo musical) adquiere, según lo entiende Lydia Goehr, la capacidad de determinar, estabilizar y ordenar la estructura de las prácticas socioculturales a partir de la imposición de un determinado gusto. La obra de arte tendría una función «reguladora» de las prácticas sociales.⁶

La conformación de un gusto generalmente está asociada a la cristalización de ciertas prácticas que se evidencian en el comportamiento de los distintos estratos de la sociedad y que modelan y reafirman sus posiciones (capitales simbólicos), con más énfasis en el caso de sociedades de tipo estamental como son las coloniales. Estas características se tornan principalmente comprobables en el comportamiento de las élites, tal como lo

⁵ Torrente, Álvaro. “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Juan José Carreras y Malcom Boyd (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 87-94, 89.

⁶ Véase Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

expresa William Weber en referencia a las sociedades de París y Londres a mediados del siglo XVIII,

[l]os miembros de las clases altas que albergaban ambiciones culturales se distinguían por una identidad cosmopolita más que local en alguna de sus actividades culturales aunque no en todas. La ópera italiana desempeñó un papel fundamental para la nobleza y la clase media alta en el moldeado de la identidad cosmopolita [...]⁷.

La capacidad educativa del gusto imprime a la experiencia estética un matiz pedagógico que ayuda a crear en el espectador sentido moral y compromiso ético con el mundo. En estas sociedades coloniales americanas los cambios en el gusto están íntimamente ligados a la intensificación en la implantación de políticas borbónicas, de fuerte influencia regalista, que persiguieron, por todos los medios, acrecentar el control de la corona sobre sus súbditos en todos los ámbitos de la vida, como por ejemplo el de las prácticas festivas religiosas y civiles y la circulación de la música en el ámbito privado (doméstico).

América del Sur: redes y circulación del gusto

El musicólogo Alejandro Vera postula la idea de un “sistema circulatorio virreinal” según el cual “en la época virreinal existía un vasto y complejo sistema intercontinental que hacía circular de una forma determinada la música y otras prácticas culturales”⁸. Sin ánimo de discutir este concepto con el que acuerdo en parte, creo que fueron varias las formas de circulación y no sólo una, aunque de todos modos, coincidamos en la circulación propiamente dicha.

Las conexiones entre las distintas urbes americanas y de éstas con la metrópoli eran vastas y fluidas, a través de los puertos las últimas y por todos los caminos de la colonia, las primeras. Para el Virreinato del Perú el puerto más importante era el del Callao; además, desde mediados del siglo XVII se tornó significativo el flujo de mercancías hacia y desde Buenos Aires que fue adquiriendo importancia creciente como punto de salida de la plata altoperuana y entrada de bienes europeos hacia mediados y fines del siglo XVIII.

⁷ Weber, William. *La gran transformación del gusto musical*, FCE, Buenos Aires, 2011, p. 34.

⁸ Todas las citas en este párrafo corresponden a Vera, Alejandro “La circulación de la música en la América virreinal: el Virreinato del Perú (siglo XVIII)”, *Anais do III Simpom 2014*. Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em música, Río de Janeiro, 2014.

Circulan los bienes y también circulan aquellos elementos que hacen a la definición y cristalización del gusto implantado por la corona y como uno más de los mecanismos de control ejercidos por ésta.

Intentaré dar cuenta de la presencia de aquellos elementos que remiten al gusto moderno italiano haciendo un somero recorrido por los siguientes puntos: a) movilidad y circulación de músicos entre las distintas ciudades; b) presencia de conjuntos musicales (orgánicos) en celebraciones ordinarias y festivas principalmente del ámbito religioso y la mención a algún género musical; c) cargamentos de instrumentos, partituras y tratados musicales que llegaban a América del Sur desde Europa. En muchos de los casos, se trata de información aledaña al hecho musical mismo, secundaria y quizá hasta irrelevante pero de cuya interpretación y puesta en relación pueden derivarse algunas ideas.

En el Virreinato del Perú, el primer músico asociado al gusto italiano, y hasta considerado su introductor, fue Roque Ceruti (1683-1760), que arribó a Lima en 1716 como parte del cortejo del Príncipe de Santobuono⁹. Ceruti representa, según Leonardo Waisman “el estilo italiano de principios de siglo, sin incluir las innovaciones vivaldianas”¹⁰. Su producción se conserva en archivos de Lima y Sucre. Un año más tarde, Domenico Zipoli desembarcó en el puerto de Buenos Aires rumbo a Córdoba, sede de la Provincia Jesuítica del Paraguay, trayendo también la impronta italianizante. De Zipoli no se ha conservado música escrita en Córdoba pero se sabe que los papeles hallados en las misiones de Chiquitos en Bolivia probablemente hayan sido compuestos durante su estancia en la ciudad mediterránea. Posteriormente se hicieron cargo del maestrazgo de capilla en Sucre, otra de las urbes importantes en esta trama, Blas Tardío de Guzmán (ca. 1697-1762) y Manuel de Mesa (ca. 1726-1773) en cuya producción compositiva pueden encontrarse rasgos particulares del estilo italiano¹¹. En esta red de relaciones, el Obispado del Tucumán fue creado el 15 de mayo de 1570, como sufragáneo, en primer término de la Catedral de Lima, pasando en 1609 a ser sufragáneo de la Arquidiócesis de Charcas creada ese mismo año. Con ambas mantuvo intercambios y acató las prescripciones litúrgico-devocionales que de ellas emanaron. Estas pertenencias jurisdiccionales se tornan también interesantes en el estudio de la circulación del gusto, las normas y las decisiones institucionales involucradas.

⁹ Comunicación personal de la autora con Leonardo Waisman, Córdoba, Argentina, febrero de 2014.

¹⁰ Waisman, Leonardo, “La música en la América española”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, FCE, Madrid, 2014.

¹¹ *Ibidem*.

En segundo lugar, el requerimiento frecuente de determinados conjuntos musicales hace posible dar cuenta de la implantación del gusto: en Córdoba del Tucumán, último mojón del vasto Virreinato peruano, se puede documentar a partir de la segunda mitad del siglo XVIII la solicitud, por parte de las distintas instituciones religiosas, de conjuntos musicales compuestos por instrumentistas de cuerdas frotadas acompañados de órgano o clave, según el caso. En el último tercio del siglo XVIII, uno de los dos conjuntos de músicos de la ciudad, el del Convento de Padres Mercedarios, estaba conformado sólo por instrumentos de cuerda frotada con acompañamiento de órgano. El otro, propiedad del Monasterio de Santa Catalina, pasó de estar compuesto sólo por chirimías a contar con la presencia de violines, arpa y bajón¹². También en Córdoba pero en el ámbito rural, en el primer inventario realizado por la Junta de Temporalidades que actuó luego de la expulsión de la Compañía de Jesús, se indica para la Estancia de Santa Catalina, en 1767, la presencia de “un Clave, siete biolines [*sic*], dos biolones [*sic*], una Trompa marina, y un Arpa”¹³. La preferencia por conjuntos de cámara conformados por cuerdas da la idea de una creciente búsqueda de ennoblecimiento de la instrumentación, especialmente en la música religiosa, para acercarla al estilo presente en otros sitios del mundo. El uso particular de cuerdas, frotadas y pulsadas, y del órgano se emparentan con cierta sobriedad en el aspecto musical y permite pensar en una intención religiosa más austera, recatada e íntima, con un claro sentido de devoción ligada a la interioridad.

En cuanto a los géneros que podrían darnos idea de una práctica musical ligada al estilo italiano, nombramos el caso de las prohibiciones del Obispo San Alberto (obispo del Tucumán entre 1779 y 1784) referidas a la interpretación musical durante la misa:

It[e]m que al tiempo de la Misa desde la Consagración hasta el Pater Noster **no se permita jamás el cantar Himnos, ni otros Cánticos en latín, y mucho menos en Castellano, sino solo echar con el Órgano, u otros Instrumentos alguna tocata seria y devota** que ayude a mover los corazones a la Consideración de tan sagrados Misterios [...] ¹⁴.

Todo aquello que se prohíbe indica la existencia concreta de una práctica. Al hablar de himnos o cánticos en latín y castellano el Prelado estaría haciendo referencia al género del motete con texto en latín y del villancico, en castellano. Desde comienzos del siglo XVI en España y América se extendió la costumbre de interpretar villancicos

¹² Véase Pedrotti, Clarisa. *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Brujas, Córdoba, 2017.

¹³ Cortéz, Nuria y otras. *Temporalidades de Córdoba. Colegio Máximo de Córdoba. Estancias Jesuíticas. Inventario 1771. Secuestro de los bienes*. Encuentro Grupo Editor, Córdoba, 2011, p. 243.

¹⁴ Pedrotti. *Pobres, negros y esclavos*, p. 131. [El resaltado es mío].

sustituyendo los responsorios de Maitines, principalmente durante el tiempo de Navidad. San Alberto proponía que en lugar del canto se echaran al órgano “u otros instrumentos” piezas serias y devotas como las *toccate*. Las palabras del Obispo se inscriben en la clase de mentalidad religiosa que reclamaba el pensamiento ilustrado reinante representada por expresiones íntimas y austeras. Musicalmente este tipo de devoción suponía la preferencia por el canto llano, la prohibición de piezas en lengua vernácula y la moderación o supresión en el empleo de otros instrumentos que no fueran el órgano.

En relación con el tráfico de enseres, instrumentos y música anotada, nuevamente Alejandro Vera nos documenta con máximo detalle. Para finales del siglo XVIII, los cargamentos llegaban a Lima y desde ahí se irradiaban a otras ciudades del cono Sur: Buenos Aires, Concepción, Jauja, Cuzco, Santiago de Chile. En su mayoría eran encargos privados, no sólo para uso doméstico sino también posiblemente para bandas militares. Se da cuenta de la presencia de sinfonías y música de cámara (dúos, tríos), esta última mucho más valorada, a juzgar por su precio, que la primera. Claramente la música de cámara detentaba mayor prestigio, enmarcado en el intelectualismo de la época (espíritu ilustrado). La mayor parte (90%) del material era de origen centro europeo, no español pero que convivía con otros géneros de la tradición española. Basándose en estos datos, Vera sostiene la idea de la coexistencia de géneros centroeuropeos y españoles aún cuando estos últimos fueran en decadencia, en el gusto de las élites española y de las ciudades americanas. También aparecen menciones a instrumentos musicales: fortepianos, claves, violines, violones y a tratados de música: el *Arte del canto llano* de Jerónimo Romero de Ávila (1761); *La llave de la modulación* de Antonio Soler (1762); *Documentos para instrucción de músicos y aficionados que intenta saber el arte de la composición* de Vicente Adam (1786).

Conclusiones

Los datos, escasos y discontinuos, suelen tornarse relevantes en algunas oportunidades. La verificación de una trama de intercambios entre las distintas urbes americanas posibilita dar cuenta del valor de los vínculos y la circulación de bienes así como de otros elementos que permiten acercarnos al estudio de las prácticas musicales en las sociedades del Antiguo Régimen. Mediante las relaciones establecidas entre los datos, dispersos y fragmentarios, puede determinarse la presencia de un gusto impuesto con fines definidos y la voluntad de arbitrar los medios para que ese gusto se cristalice en un espacio sociourbano y de ahí se irradie a otros.

En esta propuesta, el método indiciario aparece como una herramienta válida para dar cuenta de aquellos casos en los que los detalles suman de manera capital a la conformación de un estado general y aportan desde visiones alternativas. Además, se hace evidente que el trasplante de un tipo de mentalidad viabilizada en determinados gustos estéticos está sostenido en la voluntad de imposición ideológica como parte de otras medidas de control y sujeción ejercidas por la corona española en sus posesiones americanas.

Clarisa Eugenia Pedrotti: Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Profesora en Educación Musical por la misma casa de estudios. Se desempeña docente en la Facultad de Artes de la UNC y es miembro del Equipo de Musicología Histórica (SECyT, UNC) bajo la dirección de Leonardo Waisman. Ha desarrollado pasantías de investigación en el CENIDIM (México) junto a Aurelio Tello. Fue becaria de la Fundación Carolina en el *Curso de Musicología para la Preservación del Patrimonio Artístico Iberoamericano* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Participa activamente en reuniones científicas de la disciplina en Argentina, Bolivia, Perú, México y España. Sus trabajos fueron publicados por reconocidas revistas de América y España.

Aportes a la interpretación pianística de “Payada” de Ángel Lasala a la luz de la retórica del nacionalismo musical argentino

Ana María Portillo

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. UNSJ

Resumen

Ángel Eugenio Lasala (1914-2000) desarrolló una profusa actividad artística, incluyendo la composición, la interpretación pianística, la docencia y cargos de gestión en distintas instituciones. Contó con una nutrida producción que abarcó distintos géneros. Dentro de las obras para piano solo, tiene diez obras en las que predomina la tendencia nacionalista manifestada por la utilización de títulos evocativos, por homenajes a compositores icónicos del nacionalismo musical argentino y diálogos con sus obras y por la utilización de *topoi* de la retórica musical nacionalista argentina.

El primer objetivo del presente trabajo es identificar los *topoi* de la retórica del nacionalismo musical argentino en “Payada”, segundo número del cuaderno 2 de *Impresiones de mi tierra* (1939-1942) –primera obra nacionalista lasaliana–, determinando cómo se articulan allí las redes tópicas. El segundo objetivo es transferir este análisis retórico a mi interpretación pianística –fraseo, dinámica, pedalización e interpretación global del sentido de la obra–, plasmado en diferentes aportes, relacionando de manera significativa la investigación musicológica y la interpretación pianística.

Conceptos clave: Lasala, “Payada”, *Impresiones de mi tierra*, retórica del nacionalismo musical argentino, interpretación pianística.

Contributions to the pianistic interpretation of the “Payada” by Ángel Lasala in light of rhetoric of Argentine musical nationalism

Abstract

Ángel Eugenio Lasala (1914-2000) carried out profuse artistic activity, including composition, pianistic interpretation, teaching and the direction of various institutions. His important production encompassed many genres. Among his works composed only for piano, there are ten in which the nationalist tendency is predominant, manifested by the use of evocative titles, homages to iconic composers of Argentine musical nationalism and interaction with his other works, as well as by the use of *topoi* from the rhetoric of Argentine musical nationalism.

The first objective of this paper is to identify the *topoi* of the rhetoric of the Argentine musical nationalism in the “Payada”, the second number of Book 2 from *Impresiones de mi tierra* (1939-1942) – Lasala’s first nationalist work – to determine how topic networks are articulated. The second objective is to transfer this rhetorical analysis to my pianistic interpretation – its phrasing, dynamic, pedal use and overall interpretation of the Lasala’s meaning –through various means, relating musicological research and pianistic interpretation in a meaningful way.

Keywords: Lasala, “Payada”, *Impresiones de mi tierra*, Argentine musical nationalism rhetoric, pianistic interpretation.

Ángel Eugenio Lasala (1914-2000) desarrolló una profusa actividad artística, incluyendo la composición, la interpretación pianística, la docencia y cargos de gestión en distintas instituciones. Contó con una nutrida producción que abarcó distintos géneros. Dentro de sus diez obras para piano solo, en siete de ellas predomina la tendencia nacionalista manifestada por la utilización de títulos evocativos, por homenajes a compositores icónicos del nacionalismo musical argentino o diálogos con sus obras y por la utilización de *topoi* –tópicos– de la retórica musical nacionalista argentina.

El primer objetivo del presente trabajo es identificar los *topoi* de la retórica del nacionalismo musical argentino en “Payada”, segundo número del cuaderno 2 de *Impresiones de mi tierra* (1939-1942) –primera obra nacionalista lasaliana–, determinando cómo se articulan allí los *topoi*. El segundo objetivo es transferir este análisis retórico a mi interpretación pianístico-técnica: fraseo, articulación, dinámica, pedalización e interpretación global del sentido de la obra, plasmado en diferentes aportes, relacionando de manera significativa la investigación musicológica y la interpretación pianística.

La teoría tópica

Leonard Ratner, Wye Allanbrook y Kofi Agawu realizaron diversos e importantes aportes a la teoría tópica aplicada a la música del clasicismo. Luego siguieron Robert Hatten y Raymond Monelle relacionándolo con la cultura y otras artes.

Melanie Plesch plantea la existencia de una retórica del nacionalismo musical argentino, en la cual las referencias a la música tradicional constituyen los *topoi*. Plesch sostiene que los *topoi* son “estructuras convencionales dotadas de fuertes asociaciones de sentido [...] convenciones cultural e históricamente situadas [que] sólo tienen sentido dentro de su propio contexto, que es el que permite reconocer las asociaciones de sentido”¹.

Plesch expresa que desde el punto de vista musical, los *topoi* son “esquemas melódicos, rítmicos, armónicos, texturales, tímbricos o una combinación de todos ellos, en diversos grados de abstracción”² ya sean citados en forma textual o de manera más abstracta, es decir, «evocativa».

¹ Plesch, Melanie. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, Ediunju, Jujuy, p. 55-108, 83.

² Ídem, p.84.

Siguiendo a Ratner, Plesch también establece «tipos» y «estilos». Dentro de los «tipos» agrupa a canciones y danzas vernáculas que producen asociaciones expresivas, de género, raciales y de clase (por ejemplo, los *topoi* de malambo, gato, pentatonía, etc.). Los «estilos», en cambio, son una combinación compleja de sistemas tonales, instrumentos y texturas. Por ejemplo, Plesch determina el «estilo del Noroeste». Este complejo entramado de elementos, que se relacionan íntimamente entre sí y es difícil separarlos para su estudio ratifican la necesidad de establecer «redes tópicas».

Mi concepto de «redes tópicas» es comparable al de «estilos» propuesto por Ratner y Plesch, sin embargo, este entretejido de *topoi* que yo llamo «red tónica» es propedéutico al concepto final de «estilo». Así, al reconocer que se interrelacionan íntimamente los *topoi* unos en otros, se reconoce una «red tónica» que permitirá establecer la existencia de un «estilo». Por ejemplo, en la «red tónica noroética», la pentatonía no puede dejar de entenderse relacionada a los medios de ejecución característicos, como las flautas, especialmente la quena, y también a los géneros (vidala, carnavalito, bailecito) señalando rasgos melódicos y rítmicos particulares que se entrecruzan. En la «red tónica pampeana», es la guitarra que atraviesa varios *topoi*, evidenciada en diferentes tipos de rasgueos en cada uno de ellos y también la bimetría 6/8-3/4. El zapateo a su vez atraviesa el malambo, el gato, pero también se relaciona con la guitarra, la bimetría y lo virtuosístico, entre otros elementos. Gracias a la interrelación de estos elementos mencionados que configuran la «red tónica pampeana», puedo hablar de la existencia de un «estilo Pampeano».

Análisis retórico de “Payada”

Lasala introduce este número con un texto literario de su autoría que presenta un entrecruce de significados elocuentes entre la guitarra, el payador, la paisanada concurrente confluyentes en la fiesta campera:

Arrebatada y dicharachera la paisanada se plasma en absorta y curiosa expectativa... como que se han “topao” los mentados cantores. De un encordado –como madeja sonora– se deshilvanan mil sonoros bordoneos...

Y ahí nomás comienza la “improvisada” entre coplas y más coplas bien pareadas que se suceden como por arte de magia, prendidos a sus vihuelas y apasionados por el círculo de la entusiasta paisanada en animada puja, se batan los payadores, forjando con su inspirado arte, la alegre y festejada payada.³

³ Lasala, Ángel. *Impresiones de mi tierra para piano*. Buenos Aires, Litografía Musical Garrot, s/f, p.3.

“Payada”, está escrita en 6/8 –“Movido y alegremente”–, negra con puntillo 126. La podemos dividir en seis secciones: A (compases 1 a 47), B (compases 47 a 80), A’ (compases 80 a 98), C (compases 99 a 139), D (139 a 188) y E (compases 189 a 212).

En la sección A, el tema a (compases 5 a 13) transcurre acompañado por un ostinato rítmico-melódico, en *staccato*: cada tres corcheas alterna una nota grave en la primera corchea, con dos notas más agudas, produciendo así el efecto del bordoneo de las cuerdas de la guitarra: el punteo que se realiza partiendo con el pulgar en la nota más grave.

El tema a presenta en la melodía tercera con segunda agregada, ya sea como franja melódica o como arpeggios ascendentes. En el caso de la franja melódica, recuerdan acordes rasgueados en guitarra y luego silenciados por un chasquido o apagados con la mano. La presentación en arpeggios *legato* ascendentes de tres corcheas aluden al toque punteado de la guitarra, pero con el comienzo desplazado a partir de la segunda o quinta corchea del compás. En esta última presentación se origina una suerte de contrapunto rítmico, entre el ostinato tético y la melodía con sus diseños arpegiados desplazados.

Los compases 5 a 14 y 23 a 45 nos remiten al *topos* del malambo por el esquema armónico de II-V-I, el ritmo en negras con puntillo acompañado por el ostinato rítmico.



Figura 1: "Payada". *Topoi* del malambo y de la guitarra rasgueada «interrumpida» por chasquidos o punteada con bordoneos y arpeggios. Sección A, tema a, compases 5 a 13

El tema b (*levare* del compás 14 a 23) alude al zapateo de danza picaresca claramente relacionable con el gato –o con cualquier danza con texto de seguidilla, por ejemplo, triunfo– a través de recursos rítmicos tanto en la melodía como en el acompañamiento, de la referencia a la copla de seguidilla de pie quebrado (por ejemplo *levare* compases 19 a 23). Sin embargo, podemos referir este tema al *topos* del gato al irrumpir el «canto» en bicordes y tricordes, dentro del ámbito reducido, con el fraseo de copla de seguidilla mencionado, en conjunción con la alusión clara al zapateo enérgico y constante en el acompañamiento.



Figura 2: "Payada". *Topoi* del zapateo y del gato. Sección A, tema b, compases. 14 a 23

En la sección B, el tema c (*levare* del compás 48 a 51) alude al *topos* del gato a través de recursos rítmicos con algunas variantes, desarrollando la copla de seguidilla: *levare* de corchea o negra, tres negras, dosillo de corcheas (compases 47 a 59) y la bimetría producida por la yuxtaposición del ostinato en 6/8 con los dosillos de la franja melódica. También lo refiere por la irrupción del carácter melódico en la franja melódica y el acompañamiento en arpegios más amplios. Esta conjunción de particularidades

rítmicas, fraseológicas –copla de seguidilla– y melódicas del *topos* del gato permite contrastarlo con el carácter predominantemente rítmico del *topos* del malambo (Ejemplo N° 3). Además, observamos el ritmo pulsátil del acompañamiento y la bimetría o sesquiáltero entre melodía y acompañamiento que reproducen el ritmo del zapateo del gato.

El compositor escribe además varias indicaciones dinámico-agógicas: “donoso más lento, *a tempo*, marcado”, que hacen a esta parte de la obra más lírica al comienzo y luego logra una intensificación expresiva por la sumatoria del “*forte* marcado” con los diseños arpegiados ampliados del acompañamiento, los tricordes del «canto» y la polimetría.



Figura 3: "Payada". *Topos* del gato. Sección B, compás 60 con *levare* a 67

En la sección C, yuxtapone motivos provenientes de diferentes temas de las secciones A y B que hacen surgir nuevas ideas musicales. El *topos* del malambo se manifiesta nuevamente por la yuxtaposición de 6/8 y 3/4, predominantemente horizontal, durante los quince primeros compases y la secuencia armónica del malambo IV-V-I. Estos elementos se desarrollan dentro de una textura apretada al emplear tríadas o bicordes y tricordes en las franjas melódicas en registros cercanos al acompañamiento.



Figura 4; "Payada". *Topos* del malambo: bimetría 6/8-3/4, preeminencia de lo rítmico sobre lo melódico, escasa diferencia registral. Sección C, compases 99 a 108

En la sección D comienza con el tema f (compases 139 a 147), de gestos melódicos más amplios tanto en el «canto» como en los arpeggios que lo acompañan. Cada ocho compases se establece una suerte de diálogo, propuesta y respuesta entre los payadores: comienza el duelo o contrapunto de los payadores en medio de la paisanada. Sin embargo, la amplitud melódico-expresiva propuesta no es correspondida por el contrincante, que le contesta rítmicamente.

Llama la atención el contraste entre propuestas y respuestas. El «primer payador» propone ideas con arco melódico más amplio y en un registro más agudo (tema f), quizás para desafiar a su oponente y vencerlo por su voz más aguda. Además, en sus sucesivas preguntas va agregando más sonidos a su canto, se convierte en acordes, la textura se densifica, como símbolo de su intensidad y tenacidad expresiva (tema h, *levare* del compás 156 a 163). Sin embargo, el contrincante le responde siempre rítmicamente y en el registro central, casi inalterable, quizás con énfasis y picardía gauchesca (tema g, *levare* del compás 148 a 155 y compases 163 a 171). Así podríamos caracterizar al primer payador osado, creativo y desafiante a través de sus capacidades. En cambio, su contrincante, persistente, escabulléndose en sus respuestas rítmicas casi inalterables,

manifiesta picardía criolla. El duelo poético-musical se bate entre el payador audaz y comprometido y el payador ventajista, «amarrete» y perspicaz.

Desde el compás 147 al compás 171 reaparece el *topos* del gato manifestado por la copla de seguidilla y el canto en ámbito reducido con los tricordes. También observamos el ritmo pulsátil del acompañamiento y la bimetría resultante entre melodía con numerosos dosillos y el acompañamiento, claramente en 6/8, que reproducen el ritmo del zapateo del gato.

The musical score for "Payada" from measures 147 to 171 is presented in six systems. Each system begins with a measure number in a circle: 147, 151, 155, 159, 163, and 167. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The melody in the treble staff features frequent double notes (dosillos) and is characterized by a pulsating rhythm. The bass staff provides a steady accompaniment. The score includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like "f con animación".

Figura 5: "Payada". Contrapunto payadoresco y *topoi* del gato y del zapateo. Sección D, compases 147 a 171

Además, en esta sección, entre el compás 172 con *levare* y el compás 175 aparece el *topos* de la huella representado por el esquema rítmico algo variado con comienzo anacrúsico, el ritmo pulsátil y la repercusión vigorosa de acordes, que correspondería al tipo de rasgueo guitarrístico con mano tiesa. En esta alusión a la huella es evidente el diálogo de Lasala con la *Huella op.49* de Julián Aguirre⁴.



Figura 6: "Payada". *Topoi* de la huella y de la guitarra (con mano tiesa). Diálogo con *Huella op 49* de Julián Aguirre. Sección D, *levare* del compás 172 a 175

Desde el compás 180 con *levare* y hasta terminar la sección D regresa el *topos* del malambo destacándose la cualidad rítmica y el carácter incisivo con la sugerencia del compositor "marcado".

En la sección E, conclusión de la pieza, prevalece el aspecto rítmico. El acompañamiento toma los diseños de tres corcheas con la primera nota más grave, pero en dirección ascendente. A partir del compás 193 va ascendiendo cada diseño por terceras y creciendo en dinámica, quizás reproduciendo una práctica muy común entre los antiguos payadores en la media cifra de utilizar el registro más agudo o extenso en la propuesta para obligar la dificultosa respuesta a su contrincante menos dotado o con un registro más reducido y vencerlo por cansancio vocal⁵, agregando así aditamentos y tensión al duelo poético-musical que se desarrolla.

⁴ Aguirre, Julián. *Huella op.49*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1942.

⁵ Véase Artez, Isabel. *El folklore musical argentino*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952, pp.156-157.

The image displays a musical score for a piano piece titled "Payada". It consists of four systems of music, each representing a different section of the piece. The first system begins at measure 198, marked "Piano" and "f". The second system begins at measure 200, marked "impetuoso". The third system begins at measure 204. The fourth system begins at measure 208. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Figura 7: "Payada". *Topoi* del malambo y de la guitarra. Sección E, conclusión, *levare* del compás 198 a 212

En “Payada” evidenciamos formas de externación utilizadas en la payada y no las características rítmicas, texturales y formales de los géneros musicales de cifra, estilo o milonga, propios de la payada. Por ejemplo, manifiestan el contrapunto payadoresco la práctica de preguntas y respuestas, especialmente en el «diálogo entre los payadores» en las secciones D y E y las propuestas desafiantes cada vez más agudas del «primer payador» respondidas rítmicamente por el «segundo payador».

La energía y/o vitalidad rítmica presentes en los *topoi* del malambo y del gato, según Plesch, se podrían asociar al *topos* europeo conocido como “estilo brillante”⁶.

Entre los numerosos diálogos entre “Payada” de Lasala y la “Danza del gaucho matrero” de Alberto Ginastera, esta sección final lo manifiesta de manera especial. Es muy similar el tema principal de la “Danza del gaucho matrero” a la última sección E de “Payada” (compases 188 a 192) porque en esta sección es el ritmo el aspecto predominante, con pasajes homorrítmicos enérgicos en pies ternarios (6/8) en registro grave, con pocas notas en el registro central del piano, alternando con bicordes o tricordes como franjas melódicas en ámbito reducido. El uso de la bitonalidad de Ginastera reproduce sonoridades similares a la ambigüedad de las tonalidades –Si bemol, Re bemol, La– empleadas por Lasala en esta sección.



Figura 8: Diálogo con Ginastera. Similitudes entre Sección E de “Payada” y tema de “Danza del gaucho matrero”

⁶ Véase Plesch, Melanie. “Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tópica”, en Silvina Mansilla (comp.), *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino. Homenaje a su Centenario* Santa Fe, Ediciones UNL, 2015, pp. 95 a 130, p.115.

Aportes a la interpretación pianística de “Payada” desde la retórica del nacionalismo musical argentino

En “Payada”, gracias a los *topoi* del malambo y del gato, aludidos predominantemente, prevalece el vigor, el optimismo y hasta la picardía. El ritmo entonces se convierte en un elemento fundamental, motor enérgico de este número, principalmente manifestado en: el ostinato; la bimetría vertical y horizontal⁷; la yuxtaposición de los comienzos acéfalos de motivos con el ostinato o franjas téticas; y en el breve fragmento que alude al *topos* de la huella (*levare* del compás 172 a 179). Estas diversas organizaciones rítmico-métricas yuxtapuestas hacen necesaria la coordinación de distintos movimientos o gestos que comienzan en diferentes momentos del compás en cada mano, sin dejar de hacer notable dichas yuxtaposiciones y prestar mucha atención a los diferentes usos del pedal de resonancia –a contratiempo, a tiempo, pise lento o rápido y diferentes graduaciones (total o parcial)– considerando también los registros graves o agudos predominantes de los temas expuestos.

Sin embargo, este carácter rítmico alterna con franjas melódicas que se desarrollan en un ámbito muy reducido –sobresaliendo el canto de la voz superior– o con acompañamientos en pies ternarios con arpeggios ascendentes más amplios –que obligan a gestos más amplios del brazo en las secciones B y D–. La preeminencia de un elemento u otro –rítmico o melódico–, determina los distintos momentos expresivos del número, que serán interpretados siempre con exactitud y gracia, considerando las numerosas indicaciones dinámicas y agógicas escritas por Lasala.

La sección B, más melódica, por sus franjas que se desarrollan en ámbito reducido, y luego se intensifican en tricordes cuartales fortes con el acompañamiento de arpeggios ascendentes, está enmarcada por la vitalidad rítmica de las secciones A y A'. Las franjas melódicas se ejecutan con impulsos de muñeca en cada uno de sus acordes constituyentes y se destacan sus voces superiores. En cambio, la mano izquierda acompaña en el ostinato con movimientos agrupadores del brazo cada seis corcheas destacando el bajo “como bordoneo”, o con amplios arpeggios ascendentes que exigen mayores desplazamientos del brazo, con pasaje de pulgar por cada compás (Ver Ejemplo N° 3).

⁷ Esta bimetría vertical y horizontal se produce entre: organizaciones rítmicas en 6/8 yuxtapuestas con motivos en 3/4 (a pesar de estar en compás de 6/8); dosillos de corcheas en 6/8 (2/4) contra pies ternarios (6/8) en el motivo de la sección B y sus sucesivas elaboraciones.

En la sección C prevalece el sesquiáltero, por la yuxtaposición ya sea de 6/8 con 3/4 o de seis corcheas con dosillos de corcheas. La organización en seis corcheas por compás, apoyando la primera de ellas siempre presente en la mano izquierda, hace posible mantener la regularidad del pulso y la claridad rítmica, como así también la unidad en el carácter rítmico subyacente de la sección, con diferentes matices expresivos por los *topoi* aludidos: energía en el malambo (compases 99 a 121) y picardía en el gato (compases 122 a 129) junto a la constante supremacía de la voz superior de las franjas melódicas en toda la sección.

La sección D comienza con un sugestivo contrapunto payadoresco. Sobresale hasta la mitad de la sección el elemento melódico (compases 139 a 163). El «primer payador», en su audacia exige gestos agrupadores de muñeca más amplios y sinuosos en la melodía, u otras veces desafiante, en franjas melódicas en tricordes demandantes del uso de un impulso desde la muñeca por cada uno de ellos. En contraposición, los diseños de acompañamiento de la mano izquierda utilizan movimientos agrupadores por compás.

Por otra parte, el «segundo payador», pícaro por sus respuestas rítmicas y poco arriesgadas, dentro de un registro reducido, precisa de pequeños movimientos por pie ternario –organizados a partir de la segunda o quinta corchea de cada compás–, algunas veces coincidentes entre ambas manos (compases 147 a 149, 151 a 153) y otras, coordinando las entradas con los dosillos de la mano derecha –a partir de la primera o tercera corchea de cada compás– (compases 149 a 151, 153 a 155) en distintos momentos dentro del compás.

Desde el compás 163 vuelve la insistencia rítmica, incluso con la repercusión de acordes en el *topos* de la huella aludido, con toque de brazo desde la articulación del hombro, con muñeca fija y rápidos movimientos metacarpianos (compases 171 a 179) y el *topos* del malambo y final de sección que nos deja en un tenso silencio con calderón.

La sección E, exclusivamente rítmica, alude al *topos* del malambo. Irrumpe piano, desde el registro grave, pero junto con el ascenso en altura crece la dinámica y termina *forte* e impetuoso. El carácter rítmico e impetuoso de la sección demanda movimientos breves y enérgicos cada tres corcheas, coincidentes entre ambas manos, *in crescendo* por la presencia de numerosos acentos.

Estas diferencias de carácter y de elementos utilizados también orientan sobre la pedalización. Si prevalece lo rítmico y el registro grave conviene usar pedal de resonancia a tiempo, parcial y pise rápido. En cambio, si sobresale lo melódico –que coincide con el

registro medio y agudo en la pieza— se emplea pedal a contratiempo, más profundo con pise lento.

Respecto a cuestiones técnicas se evidencia la necesidad de realizar diferentes agrupamientos con la muñeca: un movimiento por cada acorde de las franjas melódicas, agrupamientos breves —cada tres o seis corcheas— en los motivos del «bordoneo» del ostinato; y agrupamientos más largos en los arpeggios que refieren al *topos* del gato —aunque no al zapateo de éste—, especialmente en las secciones B y D. Sin embargo, la dificultad técnica principal se relaciona con la bimetría, pues se debe coordinar estos agrupamientos organizados en distintos metros yuxtapuestos —que deben ser notorios, para expresar una de las características más notable de nuestras danzas folclóricas—.

Asimismo, se convierte en desafío la unidad y fluidez expresiva del discurso musical en “Payada” por la alternancia de las secciones en donde prevalecen diferentes *topoi* —malambo o gato—, con preeminencia de lo rítmico o lo melódico y su consecuente expresión de la energía o de picardía respectivamente, aunque siempre subyacente la vitalidad rítmica en toda la obra.

Conclusiones

“Payada”, desde su título y el texto introductorio evoca un evento musical, la payada, protagonizado por el gaucho y su guitarra, con la participación entusiasta de la paisanada. Si bien, no emplea los géneros propios de la payada —cifra, milonga o estilo—, nos deja entrever las preguntas y respuestas características de sus modos de externación. Además, al evocar el malambo, género varonil y enérgico, nos puede manifestar la presencia masculina exclusiva y protagónica en la payada. A través de los *topoi* aludidos— malambo, gato y huella— expande sus significados a la masculinidad y la vitalidad rítmica concatenada con la brillantez.

El ritmo es el hilo conductor, especialmente presente en el ostinato y en las bimetrías yuxtapuestas, que realza el vigor y la masculinidad, a través de la alusión a los *topoi* del malambo, y en él al de la guitarra y al del zapateo. Aunque también el *topos* del zapateo se entrecruza con los *topoi* de la guitarra, de la huella, de la danza picaresca — como abstracción— y del gato, que añaden el carácter de alegría y hasta de picardía.

En sus bimetrías yuxtapuestas desafía con diferentes agrupamientos de muñeca. Los agrupamientos cada tres corcheas o seis corcheas se realizan para los bordoneos en el ostinato, que comienzan en distintos momentos del mismo compás, y para mantener el rítmico y enérgico acompañamiento se apoyará la primera corchea de cada compás en la

mano que se presente. Asimismo, los agrupamientos más largos se realizarán en arpeggios y también hay agrupamientos diferentes en cada mano realizados en forma simultánea de acuerdo a la bimetría (6/8-3/4 o tres corcheas contra dosillos de corcheas).

Hay secciones o frases donde sobresalen además algunos rasgos melódicos – aunque reducidos– palpitando siempre la energía rítmica. Se timbrará la voz superior cuando sobresale el aspecto melódico en las rítmicas franjas –fraseo de coplas de seguidilla, alusión al gato, aunque sea en pequeños ámbitos de intervalos de cuartas–, a lo que se adicionará impulsos de la muñeca por cada uno de ellos (sobre todo en secciones B, D y E), en franjas de tricordes o tetracordes acentuados o en matiz *forte*.

En el *topos* de la huella se vuelven presentes la energía y el *topos* de la guitarra en los acordes insistentemente repetidos, que se ejecutarán con toque de brazo y movimientos metacarpianos timbrando la voz superior.

La preeminencia del elemento rítmico o melódico y el registro del piano determinarán también diferentes pedalizaciones: a tiempo con pise rápido en pasajes predominantemente rítmicos y en el registro grave-central del piano, o pedal a contratiempo con pise lento en pasajes donde prevalece el elemento melódico en registro central-agudo del piano. En todos los casos se deberá resaltar el carácter optimista, enérgico y viril de la reunión gauchesca payadoresca.

El análisis retórico y la comprensión de las significaciones que convocan los diferentes *topoi* y sus características, brindan otros fundamentos para buscar y seleccionar diversos recursos técnicos, fraseológicos, de articulación, dinámicos, agógicos y de pedalización para interpretar “Payada”.

Ana María Portillo: es egresada de las carreras de Bachiller Instrumentista (Piano), Magisterio Musical y Profesorado en Piano de la Universidad Nacional de San Juan. Recientemente graduada como Magister de la Maestría en Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX de la UNCuyo con la tesis “La retórica del nacionalismo musical argentino en *Impresiones de mi tierra* de Ángel E. Lasala” dirigida por las Dras. Melanie Plesch y F. Graciela Musri. Realiza conciertos como solista y en conjuntos instrumentales. Participa de congresos, cursos y encuentros pianísticos y de educación musical. Ha brindado concierto-conferencia en la UCA sobre la música nacionalista para piano de Lasala. Ha integrado diversos proyectos de investigación en la UNSJ referidos al folclore en San Juan y actualmente sobre la ópera de Arturo Berutti. Es profesora adjunta en las cátedras de Piano y de apreciación Musical del Departamento de Música de la FFHA de la UNSJ. También desarrolló su actividad docente en diferentes escuelas de nivel primario y secundario de San Juan.

Grupo de Musicología Histórica Córdoba, informe de investigación (2010-2018)

Marisa Restiffo
Facultad de Artes. UNC

Resumen

A través de esta comunicación pretendo dar a conocer los avances de las investigaciones que se vienen realizando en el seno del Grupo de Musicología Histórica Córdoba (en adelante GMH), bajo la dirección general de Leonardo Waisman y la coordinación de Marisa Restiffo. Este equipo de trabajo, nacido a partir de diferentes proyectos acreditados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC, CONICET y FonCyT, se encuentra relevando una considerable cantidad de músicas de diversas épocas y procedencias. Está integrado por docentes investigadores, estudiantes avanzados y egresados de la UNC, la mayoría de los cuales se encuentra ya realizando estudios de posgrado. En la actualidad comprende dos grandes subproyectos: 1) prácticas musicales en Córdoba durante el largo siglo XIX y la transición a la modernidad y 2) músicas virreinales, que comprende el estudio de las prácticas musicales en el espacio colonial americano, especialmente en los virreinos del Perú y del Río de la Plata.

La comunicación incluye la descripción de los objetivos generales, los principales marcos teóricos que inspiran nuestro trabajo, los hallazgos musicales encontrados en los principales repositorios de la ciudad de Córdoba, los logros y grado de avance de las tareas proyectadas, los problemas metodológicos que se nos plantearon, algunas propuestas para enfrentarlos y los desafíos que nos quedan por delante.

Conceptos clave: Grupo de Musicología Histórica Córdoba, Córdoba, catalogación musical, investigación musicológica, patrimonio musical.

Grupo de Musicología Histórica Córdoba, reserch report (2010-2018)

Abstract

This paper attempts to communicate the current state of the research projects undertaken by the Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH), under the general guidance of Leonardo Waisman and the coordination of Marisa Restiffo. This team, born of different projects conducted under and financed by the Secretaría de Ciencia y Técnica of the Universidad Nacional de Córdoba, CONICET and FonCyT, is currently investigating a variety of musics of diverse times and provenances. Its members are teachers and researchers, advanced undergraduates and graduate students of the UNC. Its

endeavors are divided into two subprojects: 1) musical practices in Córdoba during the long 19th century and the transition to modernity, and 2) Viceroyal musics, meaning the study of musical practices in the Colonial American space, especially in Peru and the River Plate Viceroydoms.

The communication includes a description of the general goals, the main theoretical frameworks which ground our work, our musical finds in the main repositories in Córdoba, our achievements and degree of advance in the tasks we have undertaken, the methodological problems we face and some proposals to meet them, and the challenges ahead of us.

Keywords: Grupo de Musicología Histórica Córdoba, Córdoba, music cataloging, musicological research, musical heritage.

Introducción: breve biografía o «los humanos» del GMH

¡Qué difícil es narrar la propia historia! Especialmente si media poca distancia con los acontecimientos y dependemos de nuestra propia memoria para reconstruir la historia que queremos contar. Por eso «la historia no es la ciencia del pasado», «porque “el pasado exacto” no existe», el pasado es sólo la decantación de la memoria. «Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”»¹. ¡Qué peligro, mi memoria! Mi idea no es convertir esta presentación en una página del «diario íntimo de una docente investigadora» pero tampoco pretendo que sea la lectura objetiva e incontaminada de un informe científico y objetivo. Lo que voy a contar no es la «historia oficial» de este grupo sino la visión que, desde mi experiencia personal, yo tengo de él.

¿Cómo empezó todo? Hace mucho tiempo, allá por el año 2009, Clarisa y yo hacíamos nuestras tesis de doctorado. Ambas trabajábamos sobre temas de música colonial: ella sobre la Catedral de Córdoba, yo sobre las monjas de Santa Catalina. Muy cerca, en su torre de marfil de investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), estaba Leonardo. Él trabajaba solo. Llegaba la época de la convocatoria a nuevos proyectos de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT, UNC). Nosotras integrábamos el grupo dirigido por Héctor Rubio, pero los temas de ese proyecto estaban muy lejos en el tiempo de lo que en ese momento eran nuestros intereses y nuestro trabajo con la tesis de cada cual. Le propusimos a Leonardo que armáramos un grupo. “¿Nosotros tres?”, preguntó, “¿para qué?”. Y costó un poco, pero finalmente lo convencimos. No me acuerdo bien las circunstancias en que se sumaron al equipo dos estudiantes de esos que se interesan por la Historia de la Música: María Fernanda Escalante y Jorge Gaiazzi. También lo hizo María Elisa Vergara, cantante del Coro Polifónico de Córdoba, que estudiaba Archivología. Con esos seis primeros integrantes arrancó el grupo, con el que trabajamos durante 2010 y 2011.

Para el proyecto de 2012 crecimos. Se sumaron la «Profe Ceci» y tres estudiantes más: Rodrigo Varillas, Luciana Giron Sheridan y Lucas Rojos, novio de la Fer. Hubo nuevas incorporaciones entre 2013 y 2014: Lucas Reccitelli, Rodrigo Balaguer, Julián S. D’Avila y Evangelina Herrera. Actualmente el grupo cuenta con 16 (dieciséis) integrantes: un investigador principal de CONICET (dicen que jubilado), cuatro docentes investigadoras, una estudiante avanzada de grado (que acaba de finalizar su beca de

¹ Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, p. 58. [Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. 3ª. ed.].

Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN), dos flamantes egresados, cinco estudiantes de posgrado, de los cuales dos tienen becas (CONICET y cofinanciada SeCyT-CONICET) y dos consultores académicos externos (radicados en Lima y Guatemala).

A partir de 2014, por un cambio en el reglamento de los subsidios de investigación, pasé a ser directora del proyecto, aunque nuestro guía y conductor, «alma pater» de todo el grupo, siguió y sigue siendo Leonardo, «el Dr. W.», como le decimos todos. Fue allí cuando nació el Grupo de Musicología Histórica Córdoba, nombre que nos permite trascender las duraciones temporales de los proyectos y con el que preferimos identificarnos como colectivo de estudiosos, consagrados a la musicología y centrados en Córdoba, aunque no dedicados exclusivamente a temáticas locales. Mi rol principal es el de coordinadora, organizadora, gestora, asesora, molestadora.

El grupo se fue consolidando a través de diversas actividades que fuimos organizando y compartiendo para dar respuestas a las necesidades formativas y a las temáticas de interés común a todos los integrantes. Todas estas actividades se llevaron a cabo semanalmente, llegando a constituir un espacio de encuentro y discusión para la construcción del conocimiento en forma colectiva y colaborativa, que se impuso como marca distintiva del equipo.

Temas, problemas y objetivos o necrofilia, sadomasoquismo y otras perversiones musicológicas para defraudar al Estado

Es fácil describir nuestros temas de investigación y los objetivos que nos hemos propuesto: investigar lo que nos gusta, por interés personal, por pura curiosidad. El objetivo principal es, entonces, convencer a las instituciones financiadoras y al Estado de que lo que hacemos es importante y necesario para que continúen otorgándonos cuantiosísimas sumas de dinero para nuestras egoístas aficiones. Entre ellas, la que comparte la mayoría del Grupo es la necrofilia, o sea, recorrer esas especie de cementerios, que vienen a ser los archivos de diferente calaña, y revivir muertos. Práctica que hemos dado en llamar «rescate del patrimonio musical»: ir al archivo, revolver hasta encontrar algún manuscrito musical, reordenar, catalogar, transcribir, editar y organizar un concierto para que nuestros *zombies* musicales vuelvan a la vida.

Como muchos de ustedes han experimentado, estas tareas tienen mucho de sadomasoquismo: tratar, durante años y años, de ingresar a algún repositorio para acceder a las fuentes, que nunca dicen nada sobre lo que estamos buscando; rescatar músicas que

están totalmente fuera de sistema, no sólo porque no pertenecen al canon sino porque están fuera de la Historia de la Música²; tratar de encontrar sistemas de análisis de esas «músicas feas» que nos permitan entender la música como práctica social y, a través de ella, comprender la sociedad que habitamos³; rompernos la cabeza para intentar desmontar y re-montar el relato de nuestra historia cultural y de la historia de la música nacional para aportar nuevos elementos que puedan ayudarnos en la constitución de nuestra identidad⁴.

Así es como nos hemos convertido en desenterradores profesionales, con algo de arqueólogo y de forense, abarcando un amplio rango de cobertura espacial y temporal: desde las músicas de los virreinos, tanto de centros urbanos tan distantes y dispares como Lima, sede del Virrey del Perú, y Córdoba del Tucumán, casi en el extremo sur de los confines del Imperio español, hasta los territorios fronterizos y misionales de jesuitas y franciscanos entre diversas etnias pasando por otras ciudades periféricas de los reinos de España. Desde las prácticas musicales en el espacio colonial americano fuimos llegando al siglo XIX y de allí continuamos hasta los inicios de la modernidad cordobesa. En ese contrapunto entre lo local y lo regional, lo moderno y lo colonial, fuimos construyendo fragmentos y reconstruyendo panoramas para:

- Compaginar un panorama de la música en la América española entre el siglo XVI y el XIX, con énfasis en los aspectos estilísticos.
- Reconstruir la historia musical de Lima en el siglo XVIII, más allá de los datos ya disponibles sobre la catedral.
- Conocer las actividades musicales religiosas en Córdoba del Tucumán desde el siglo XVII hasta 1840, centrándonos en la Catedral de Córdoba y en el Monasterio de Santa Catalina de Sena. Enmarcar las mismas en la vida cotidiana política y social de la ciudad.
- Analizar las pervivencias de la cultura colonial en las prácticas musicales religiosas y profanas de la Córdoba «ochocentista».

² Véase Izquierdo König, José Manuel. “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, 20, 38, 2016, pp. 95-116.

³ Véase Carreras, Juan José. “Música y ciudad: De la historia local a la historia cultural”, en Andrea Bombi y otros (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005, pp. 17-51.

⁴ Un amplio desarrollo de estos conceptos puede verse en Didi-Huberman. *Ante el tiempo* y en Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1994. [Traducción de Graziella Baravalle].

Para esto, el grupo abordó el estudio comparativo de los tratados musicales más importantes en lengua española del siglo XVII. Incorporamos también literatura musicológica reciente respecto a sistemas tonales de la época en Italia y Alemania. Elaboramos una sistematización de los datos en cuanto a los esquemas tonales. Iniciamos el proceso de aplicación al análisis de un corpus selecto de partituras americanas. Como vía hacia el esclarecimiento de algunas de estas cuestiones tabulamos la secuencia de cadencias en un vasto corpus de partituras, categorizadas por tono. El trabajo llevado a cabo desembocó en un texto de alrededor de 120 páginas escrito por Leonardo Waisman que, integrado a trabajos anteriores, conformó un libro que constituye el primer tratamiento en castellano, panorámico y extenso, de su objeto de estudio. El texto principal se complementa con un extenso diccionario de compositores activos en la época, confeccionado por dos miembros del equipo: Lucas Reccitelli y Luciana Giron Sheridan.

La investigación sobre Lima se topó con diversas dificultades; la principal de ellas fue la imposibilidad de efectuar el tercer viaje previsto a esa ciudad. De manera que sólo pudimos realizar un viaje de prospección y exploración y una breve estadía de tres investigadores en 2012, dedicada sobre todo a la catalogación provisoria del archivo de la Provincia de la Asunción (San Francisco). Allí encontramos algunos materiales interesantes, como partituras de las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX, incluyendo obras de Carles Baguer y un par de colecciones de piezas para tecla, entre las cuales hay una copia de una de Domenico Zipoli. Trabajamos también en el Archivo Arzobispal de Lima, concentrándonos en los materiales sobre cofradías y monasterios, de donde extrajimos bastantes datos sobre las prácticas musicales de estas instituciones que aprovechamos en posteriores trabajos. Pero, a pesar de todas nuestras gestiones, entre el cepo cambiario y el atraso en el pago de los subsidios, tuvimos que darnos por vencidos sin cumplir el objetivo principal (¡y sin ceviche!).

Mientras tanto, Clarisa y yo indagábamos sobre las prácticas musicales cordobesas durante el período colonial, desde 1613 hasta 1840. La comparación entre una vida musical urbana central (Lima) con la de una periférica (Córdoba del Tucumán) resultó un ejercicio muy esclarecedor, del que sacamos importantes conclusiones para nuestros trabajos individuales con las que pudimos suplir, en parte, la ausencia de estudios culturales para la ciudad de Córdoba.

En el marco de las investigaciones para su tesis, Cecilia Argüello, en colaboración con Lucas Rojos, trabajó en la digitalización de las colecciones del Museo del Teatro y de la Música Cristóbal de Aguilar. Reconstruyeron la división de la colección

según las diversas donaciones que le dieron origen, algo que la manipulación de los empleados había difuminado. Reanudaron la toma de fotografías de materiales aún no registrados (depositados en el Archivo del Teatro), pero ésta se vio interrumpida primero por indisponibilidad del personal a cargo y luego por el cierre del edificio a los fines de su restauración.

Repositorios, Répertoire International des Sources Musicales (RISM) y otras yerbas

A fines del 2011 hizo su aparición la colección musical de Monseñor Pablo Cabrera y desde allí nuestra vida de grupo no volvió a ser la misma... En ella hicimos nuestros primeros hallazgos musicológicos: una versión hasta el momento desconocida de la *Tercia* de Juan Pedro Esnaola; la primera partitura conocida de quien es considerado el «primer compositor profesional de Córdoba», Inocente Cárcano; la identificación de un grupo de copistas que permitió conectar parte del repertorio de Cabrera con la iglesia de La Merced de Córdoba, abriendo una interesante perspectiva para el conocimiento de la interrelación entre músicos e instituciones religiosas de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX. Esta irrupción de lo decimonónico iba mucho más allá de las «pervivencias» coloniales en medio del indefinido período de las independencias latinoamericanas hasta donde llegaban nuestras tesis.

La cosa se puso peor todavía cuando, en 2012, mientras tenía lugar la Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) en la sede del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM), Clarisa y yo fuimos convocadas por el responsable de la Oficina de Patrimonio Cultural de la Orden de San Francisco, Fray David Catalán. Al año siguiente ingresamos a trabajar en el archivo del convento franciscano de Córdoba y nos llevamos grandes sorpresas: aparecieron más obras del patriarca, Cárcano, (alrededor de diez), un juego de *Salmos de Vísperas* de Esnaola, que no figuraban en el catálogo del compositor y varias obras sinfónico-corales de fines del siglo XVIII, entre ellas un *Magnificat, unicum* de Carles Baguer. ¡Era tanta la música que había en los «Francis» que no lo podíamos creer! Un total aproximado de 2000 piezas entre manuscritos e impresos. Había que poner manos a la obra... y así terminamos el 2013.

Con la tesis de Clarisa, defendida en 2014, el estreno en concierto de parte del repertorio del Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina y la redacción de un libro panorámico sobre la música en América durante la dominación española que Leo

entregó para su publicación ese año, cerramos una etapa de cuatro años de labor, cuyo corolario para el equipo fue un seminario sobre problemas de historiografía musical y la asistencia a la XXI Conferencia de la AAM y XVII Jornadas del INM, realizadas en Mendoza durante agosto de ese año.

Desde 2014, los objetivos del GMH viraron hasta polarizarse en dos ejes primordiales:

- 1) Completar y consolidar diversas áreas del conocimiento sobre la actividad musical en los virreinos del Perú y Río de la Plata.
- 2) Comprender las prácticas musicales en Córdoba durante el período 1810-1932, tanto en la música sacra como en la naciente vida musical profana de la élite, y enriquecer el patrimonio musical del largo siglo XIX disponible para estudio y ejecución.

Ante la magnitud del repositorio franciscano, al que se sumaron algunos materiales de Santo Domingo y La Merced, las preocupaciones del GMH se centraron en buscar un sistema de catalogación con la flexibilidad suficiente como para adaptarse a las características del material que estábamos manipulando: el Códice de Santa Catalina, cuyo catálogo ya estaba terminado; la colección Cabrera, cargada en fichas provisionarias; el archivo del convento franciscano, inventariado casi en su totalidad. Después de muchos ensayos con fichas propias y unas fichas desarrolladas para sistema Koha en formato MARC diseñadas especialmente por el bibliotecario de la orden franciscana de toda la provincia, terminamos valorando la ventaja de la internacionalización que ofrece el RISM y el nuevo programa de catalogación, MUSCAT. A través de Leonardo, único miembro argentino de RISM, tomamos contacto con el centro de Fráncfort, gestionamos los usuarios para el equipo y las siglas para los nuevos repositorios: RA-Ccsc (Convento de Santa Catalina), RA-Cff (Facultad de Filosofía, es decir, Colección Cabrera) y RA-Ccsj (Convento San Jorge de la orden franciscana). Comenzamos a estudiar y a generar un manual de catalogación propio para cargar las fichas RISM, que permite adaptar los campos de MUSCAT a las necesidades del repertorio. Aunque las malas lenguas digan que las fichas RISM son excesivamente complicadas, hemos aprendido que sólo hay que saber qué queremos decir –lo relevante para la catalogación en cada caso–. Una vez resuelto ese detalle, el problema se reduce a encontrar cómo y dónde colocarlo. El primer repositorio ya disponible *online* con este sistema es el de la Colección Musical “Pablo Cabrera”. En 2018 comenzó la carga en ese mismo sistema de las fichas catalográficas del repositorio franciscano de Córdoba.

La musicología cordobesa de parabienes

Como podrán apreciar, nos está yendo bastante bien... Sobre todo porque estamos vivos: hemos podido sortear todos los embates económicos, los cambios de política en investigación, los nuevos y abstrusos reglamentos de la Secyt-UNC para continuar haciendo lo que se nos da la gana.

Lucas Rojos avanzó en la transcripción y análisis del corpus de misas del Archivo Musical de Chiquitos y presentó dos ponencias en congresos internacionales sobre la temática. Valentín Mansilla, que se está iniciando en la edición musicológica crítica, colaboró también en esta tarea.

En el marco de la Maestría en Traductología (Facultad de Lenguas, UNC), Julián S. D'Avila progresó en el procesamiento de los pasajes relativos a música del tratado de Francisco Javier Eder (1772)⁵ mediante el concepto de «lector modelo» y el estudio de los procedimientos de designación en latín de los *realia* del ámbito musical y de su traducción en español. Prevemos que esta investigación derive en la tesis de Maestría en Traductología de Julián con la codirección de Leonardo Waisman.

Ampliamos el espectro del estudio sobre músicas misionales e incorporamos la problemática de las misiones jesuíticas del Gran Chaco, que está desarrollando Valentín Mansilla en el proyecto presentado para la postulación al Doctorado en Artes de la UNC (cohorte 2018) con el tema “Prácticas musicales en las reducciones del Chaco central y austral: estrategias y enseñanzas jesuíticas y franciscanas en la labor misional (1711-1901)”.

Lucas Reccitelli comenzó a investigar el fenómeno del *Stile Antico* en América y Europa. Lucas obtuvo una beca doctoral interna CONICET para desarrollar, a partir de 2018, el estudio titulado “Cuando lo antiguo es moderno: la música en *Stile Antico* en América y Europa, siglos XVII-XVIII, a través de la obra de facistol de Manuel de Sumaya (1678-1755)”. Fue aceptado como alumno del Doctorado en Artes de la UNC (cohorte 2018).

Entre los principales logros, además de los nuevos becarios y doctorandos y la publicación a fines de 2017 de la tesis de Clarisa transformada en libro, contamos el haber consolidado un grupo de trabajo formado en la transcripción y edición crítica de manuscritos, capaz de rescatar patrimonio y de producir ediciones musicales con criterios

⁵ Eder, Francisco Javier (sj). *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, en Josep Barnadas (ed.), *Historia Boliviana*, Cochabamba, 1985.

musicológicos y prácticos. Cabe destacar la edición del ciclo completo de ofertorios, proveniente de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, con repertorio de los siglos XVIII y XIX. La edición crítica, en 3 volúmenes y 2 tomos, fue publicada en 2015 con la participación de casi todos los integrantes del GMH como transcriptores. Asimismo, en 2015 y 2017 produjimos conciertos con el estreno de repertorio íntegramente rescatado y editado por el equipo de investigación, para el cual se elaboraron las ediciones prácticas y todos los materiales necesarios para la interpretación de las obras: partituras generales de orquesta para la dirección, partes de canto y piano para la preparación de las obras corales y partes individuales para todos los instrumentos intervinientes en el orgánico orquestal.

Luciana Giron Sheridan ganó una beca EVC-CIN para desarrollar el tema “Inocente Cárcano: construcción de una figura fundacional para la composición musical en Córdoba”, un trabajo sobre la figura de «compositor» de Innocente Bernardino Cárcano (1828-1904), considerado hasta ahora un «precursor» del hacer musical de la ciudad y de quien, hasta el presente, no se conocía obra musical alguna. El catálogo elaborado por Luciana incluye en la actualidad una decena de obras de cámara, orquestales y sinfónico-corales que ponen de manifiesto la formación y el profesionalismo del músico radicado en Córdoba en 1849. Todas ellas cuentan ya con edición crítica bajo estándares musicológicos.

Iniciamos las tareas que permitirán reconstruir las redes de relaciones entre diversas instituciones y las de circulación de música y músicos en la región (Córdoba, La Rioja, Buenos Aires, Chile, Lima). Avanzamos en el relevamiento de fuentes hemerográficas de Córdoba y Buenos Aires. Desarrollamos un seminario sobre problemas epistemológicos de la historiografía de la música occidental en el siglo XIX, basado en el estudio de la obra de Carl Dahlhaus⁶. A partir del seminario, estamos indagando nuevos enfoques narrativos para llevar adelante nuestro propósito de construir un relato sobre la historia de la música en Córdoba durante el siglo XIX y la transición a la modernidad. Esta problemática será tratada especialmente en un nuevo proyecto de tesis para el Doctorado en Artes de la UNC (cohorte 2018), que será desarrollado en el marco del equipo por María Fernanda Escalante. El proyecto se titula “Música, recepción y gusto musical en Córdoba: fines del siglo XIX y principios del XX”.

⁶ Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014. [Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas y Jesús Espino Nuño].

Cecilia Arguello y Lucas Rojos realizaron transcripciones y análisis de la producción musical de Víctor Kühn (1863-1913), compositor belga radicado en Córdoba en 1893, y de varias obras de Arturo Trigueros (1884-1939), a la luz de las cuales fue posible iniciar el estudio y el análisis de su producción de Córdoba, donde el compositor español se instaló en la primera década del 1900.

Y para frutilla del postre, les cuento que para 2018-2019 hemos obtenido un subsidio de \$ 1.700.000 para la conservación y difusión de la documentación musical de Córdoba y la conformación de un equipo de trabajo interdisciplinario, compuesto de archiveros, químicos y musicólogos, que desarrollarán y aplicarán nuevas tecnologías para el rescate del patrimonio musical de la ciudad. ¿Se imaginan cuánto nos vamos a divertir?

Marisa Restiffo: Profesora en Educación Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Tesista del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes (UNC) con el tema “El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)”, (RD 375/2017). Ha sido miembro del equipo de edición musicológica del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Integra el Grupo de Musicología Histórica Córdoba dirigido por Leonardo Waisman, radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la UNC. Es profesora de Introducción a la Historia de las Artes y de Historia de la Música en la Facultad de Artes de la UNC.

***Arenas*, aspectos formales en la música de Mariano Etkin**

Agustín Rodríguez
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” a cargo de la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016), becario del CLAEM entre los años 1965 y 1966, es considerado uno de los más relevantes de su generación. A través del análisis de la obra *Arenas* (1988), para piano, intentaremos identificar algunas de las particularidades de la música de Etkin a la vez que son puestos en evidencia los rasgos que acercan a su producción con la del compositor norteamericano Morton Feldman, a quien está dedicada dicha pieza.

Conceptos clave: Mariano Etkin, Morton Feldman, análisis estructural, forma musical.

***Arenas*, Formal Aspects in the Music of Mariano Etkin**

Abstract

This work is part of the research project "The Latin American Center of High Musical Studies (Di Tella) in the Argentine and Latin American music scene of the second half of the XXth century" under the direction of Dr. Edgardo Rodríguez in the Facultad de Bellas Artes of the Universidad Nacional de La Plata.

The Argentine composer Mariano Etkin (1943-2016), a CLAEM fellow between 1965 and 1966, is considered one of the most important of his generation. Through the analysis of the work *Arenas* (1988), for piano, we will try to identify some of the particularities of Etkin's music while at the same time highlighting the features that bring his production closer to that of the North American composer Morton Feldman, to who is dedicated this piece.

Keywords: Mariano Etkin, Morton Feldman, structural analysis, musical form.

El compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016) es considerado uno de los más relevantes de la escena musical latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Su obra, premiada en numerosas ocasiones y ejecutada con frecuencia en festivales locales e internacionales, está acompañada de una extensa labor como docente y una amplia producción de ensayos sobre la música del siglo XX.

Su temprano acercamiento a la música norteamericana, a través del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo*¹, le permitió tomar conocimiento de los planteos y preocupaciones propias de la música estadounidense de la época. Más adelante, por medio de la Biblioteca Lincoln, tuvo acceso a las grabaciones de la música de Charles Ives, John Cage, Morton Feldman, Brown y Harry Partch². La música de Morton Feldman (1926-1987), en particular, tendrá una relevancia significativa para Etkin, quien en el año 1988 compone la obra *Arenas*, para piano, como homenaje póstumo al compositor estadounidense.

La cercanía entre las producciones de Etkin y Feldman ha sido referenciada en numerosas ocasiones, sin embargo no se observan trabajos dedicados a demostrar dicha relación. Nuestro objetivo consistirá entonces en probar el vínculo entre ambas producciones, a la vez que identificar particularidades en la construcción del lenguaje musical de Etkin. Para esto, luego de ser tomados en consideración los autores que previamente han anunciado puntos en común entre dichos compositores, nos centraremos en el análisis de la obra *Arenas*, en diálogo con los escritos de Feldman sobre su propia técnica compositiva.

Tanto Omar Corrado, como Federico Monjeau, han reparado en comentar dicho vínculo. Para Corrado,

resulta significativo, por ejemplo, que la música de Etkin, deliberadamente atraída por las superficies sonoras feldmanianas, no se pliegue a la macrotemporalidad en que éstas transcurren, sino que apueste a una concentración temporal y expresiva que ha sido conceptualizada en numerosas ocasiones como una de las constantes del tiempo musical latinoamericano³.

Mientras que Monjeau sostiene que “la música de Feldman comparte con la de Etkin cierta filosofía de la escala y de la variación por desplazamiento mínimo”⁴.

¹ Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1955.

² Véase Vázquez, Hernán Gabriel. *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. DiTella*, Instituto Nacional de Musicología, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014.

³ Corrado, Omar. “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre la música contemporánea argentina”, *Punto de vista*, 60, 1997, pp. 27-31, p. 29.

⁴ Monjeau, Federico. *La invención musical*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 181.

Es evidente que en los dos casos la obra de Etkin es emparentada con la de Feldman desde los procedimientos microformales: en el primero como atracción por las “superficies sonoras feldmanianas”; en el segundo desde el uso de la microvariación como procedimiento generador de forma. Al respecto de la construcción macroformal observamos lo que pareciera ser una discrepancia, sin embargo las caracterizaciones no son opuestas. Aquella filosofía de la escala señalada por Monjeau es un problema común ante el cual Etkin, si nos apegamos a lo dicho por Corrado, encuentra una respuesta particular y situada.

Siguiendo esta línea analizaremos *Arenas* desde la caracterización paramétrica de los materiales que la componen, tomando como orientación metodológica la producción teórica de Feldman sobre su propia obra.

Al respecto del tratamiento de la altura en *Triadic Memories* Feldman sostiene:

la música de esta pieza se compone de esencialmente dos tipos distintos de intervalos: uno de segunda menor, uno de segunda mayor, lo que por supuesto equivale a uno de séptima menor y uno de séptima mayor. Y es a partir de superponer otros intervalos similares como la formación de acordes toma forma. [...] por ejemplo si tuviéramos un acorde como este:

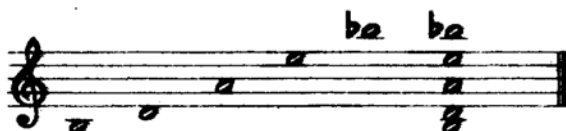


Figura 1

Es obvio que uno tiene las dulces terceras y las quintas; y un tritono encima:

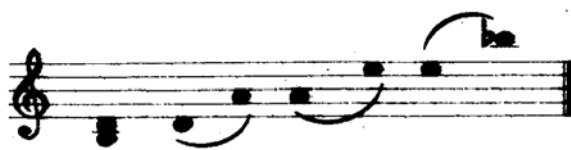


Figura 2

Pero en mis pensamientos es:



Figura 3

Dos acordes de séptima mayor con dos acordes de séptima menor que crean su propio tipo de, no diría estabilidad, sino más bien su propio tipo de equilibrio⁵.

Estos mismos conceptos son aplicables a la obra *Arenas*. En primer lugar se observa que los materiales están compuestos en torno a intervalos de segundas mayores y menores, lo que corroboramos mediante el análisis del vector interválico de las distintas configuraciones armónicas presentes en la obra.

Compás	1-9	27-40	53-69	116	124-135	136-144 ; 157-162
Forma Prima	(01235)	(01245)	(012356)	(0123467 8)	(012)	(0123456)
Vector Interválico	<332110>	<322110>	<433221>	<654553>	<210000>	<654321>

Figura 4

En la tabla podemos ver cómo, al momento de seleccionar el repertorio de alturas que componen un material armónico, Etkin prioriza los intervalos de tono y semitono, construyendo superposiciones cercanas a lo que podríamos llamar *clusters* diatónicos. Por otra parte la idea de superposición de intervalos de séptima nos permite analizar la estructura interna de las armonías presentes en los compases 116, 124 a 134, 136 a 144 y 157 a 161. En el compás 116, por ejemplo, observamos cómo, al igual que en el ejemplo de Feldman, los acordes en *Arenas* pueden ser interpretados como superposición de séptimas.

Compás 116 de *Arenas* presentado como superposición de 7mas



Figura 5

El parámetro de la duración se constituyó como una preocupación central tanto para Etkin como para Feldman, quienes prestaron particular atención a las relaciones de proporcionalidad entre las duraciones de sonidos y silencios. Al respecto Feldman afirma,

⁵ Feldman, Morton. *Pensamientos verticales/Morton Feldman*, Caja Negra, Buenos Aires, 2012, pp. 190-191.

“[o]tro mecanismo que utilizo es un silencio bastante largo y asimétrico; en ese caso, con una quijotesca figura de cuatro notas en el medio:



Figura 6⁶

Podemos encontrar un pensamiento similar en la obra de Etkin, donde entre los compases 135 y 137, por ejemplo, se observa una preponderancia del silencio, el cual es utilizado en buena parte de la obra marco asimétrico de los sonidos.



Figura 7

Salvo contadas excepciones, que se perciben como momentos de marcada discontinuidad, la intensidad de la pieza es *pppp*, una referencia más a la estética feldmaniana. Así mismo la única modificación tímbrica que se observa es la utilización del pedal tonal con la finalidad de acentuar determinadas resonancias, sobre todo tras la interrupción del sonido que las origina. La preocupación por la materialidad sonora se expresó en ambos compositores no a partir de la modificación en las condiciones ni los medios de producción del sonido, sino en presentar al timbre despojado de su historicidad. Dice Feldman:

Lo que hacíamos no era una reacción de protesta contra el pasado. Rebelarse contra la historia significa ser parte de ella. Simplemente no nos interesaban

⁶ Feldman. *Give My Regards to Eighth Street*, p. 175.

los procesos históricos. Nos interesaba el sonido en sí mismo. Y el sonido desconoce su historia⁷.

En “Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina”, Etkin realiza una afirmación similar, aunque explica este particular acercamiento a la materia sonora como derivado de una percepción del tiempo propia de Latinoamérica:

El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que “musical”, es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material⁸.

En el análisis de los procedimientos compositivos a nivel microformal se observan dos tipos de comportamiento: la microvariación y la repetición. Los procesos de microvariación se presentan tanto en términos lineales no teleológicos (donde las transformaciones implican un sucesivo distanciamiento del material original, sin por eso plantear un claro punto de llegada), como no lineales (el material se modifica pero nunca se aleja del planteo original).

Entre los compases 27 y 39 encontramos un proceso de microvariación lineal no teleológica donde el material original se transforma, ampliando el registro en forma gradual, a pesar del desvío en los compases 33 a 35.

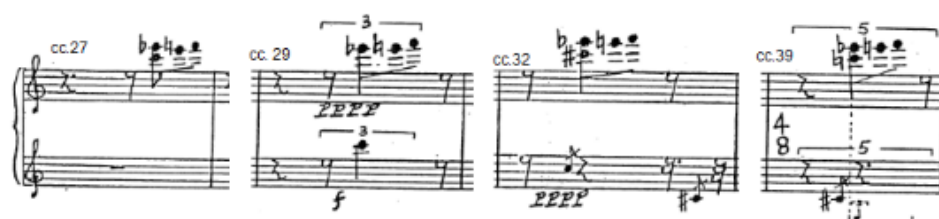


Figura 8

Este proceso lineal es la excepción en la obra, ya que se manifiesta solo en el parámetro de la altura, en contadas ocasiones y siempre en relación con una expansión registral. Éste es el caso de los compases 1 a 26, 27 a 39 y 98 a 105.

Por otra parte, el proceso de microvariación no lineal es paradigmático en la obra *Arenas*, así como lo es para Feldman, quien sostiene que:

⁷ Feldman. *Give My Regards to Eighth Street*, p. 47.

⁸ Etkin, Mariano. “Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto de Superior de Música*, 1, 1989, p. 54, comillas en el original.

Los tapices me han llevado a pensar en una simetría desproporcionada para mis últimas piezas, en la que se emplea una serie rítmica escalonada de manera simétrica: 4/3, 6/5, 8/7, etc., como punto de partida⁹.

Esta idea de serie rítmica escalonada como punto de partida a la hora de crear patrones rítmicos asimétricos resulta apropiada para explicar los procesos de microvariación en términos de la duración en *Arenas*, donde sonidos y silencios se plantean como factores desordenados de una serie de duraciones. Así por ejemplo, el bicordio planteado en los compases 41 a 48 es seguido en todos los casos por silencios que duran 1,5; 2,5; 2; 1,65; 2,65 y 2,15 valores de negra, cercanos entre sí pero nunca iguales y sin un orden teleológico.

La repetición es otro procedimiento clave para entender la obra de ambos compositores. En *Arenas* se presentan numerosos ejemplos de verticalidad temporal, secciones donde el material permanece inalterado durante todo el fragmento. Al respecto cabe destacar la cita casi literal de los compases 73 a 85, que refieren a los compases 53 a 60 de *Extensions 3* (Feldman, 1952), y el hecho de que en todos los casos estas secciones, de carácter estático, son abandonadas con un marcado desvío.



Figura 9

⁹ Feldman. *Give My Regards to Eighth Street*, p. 170.



Figura 10

Como nos anticipa la cita de Corrado, al comienzo de este trabajo, es en el aspecto macroformal donde se observan las principales discrepancias. Jonathan Kramer sostiene que “el compositor cuya música quizás sea el mejor ejemplo del tiempo vertical fue Morton Feldman”¹⁰, entendiendo como tiempo vertical a “un presente único extendido en una duración enorme, un potencial infinito que, sin embargo, se siente como un instante”¹¹, descartando las discontinuidades en favor de una extrema consistencia.

Por el contrario la obra de Etkin se puede segmentar sin demasiadas dificultades. Cada sección presenta así materiales que, a pesar de su cercanía, son independientes unos de otros, y están sometidos a procedimientos de repetición y microvariación acotados a cada segmento formal. De esta manera se puede relacionar a *Arenas* con el concepto de forma momento de Kramer, entendido como “secciones autónomas, desviadas por discontinuidades, que se escuchan más por sí mismas que por su participación en la progresión de la música”¹². Sin embargo no toda la obra se acota a este principio. Algunos materiales son anticipados antes de finalizar la sección previa o recorridos luego de comenzado un momento posterior. Esto desdibuja la idea de forma momento, planteando continuidades que rompen con la esperada discontinuidad.

¹⁰ Kramer, Jonathan Donald. *The time of music*. Schirmer Books. New York, 1988, p. 386. [“The composer whose music perhaps best epitomizes vertical time was Morton Feldman”].

¹¹ Ídem, p. 55 [“The result is a single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite ‘now’ that nonetheless feels like an instant”].

¹² Ídem, p. 50 [“Moments, then, are self-contained sections, set off by discontinuities, than are heard more for themselves than for their participation in the progression of the music.”].

Etkin manifiesta un marcado interés por la idea de escala en tanto concepto ordenador de su música como observamos en la siguiente cita:

Los paisajes desmesurados provocan, como ninguna otra cosa, la sensación de lo continuo, o de lo que, necesariamente, trasciende la discontinuidad esencial del hombre. Por otra parte, es evidente que un sonido y una montaña tienen algo en común: duran. Duran en sí mismos y perduran en nuestra memoria. Pero como dice Cage: los hombres son hombres, las montañas son montañas y los sonidos son sonidos. Solo que los tres –cada uno en su escala– duran¹³.

Sin embargo en Etkin la escala se plantea como tensión entre el paisaje continuo y la discontinuidad humana. De esta forma *Arenas* cumple con una de las búsquedas estéticas de Etkin tal como fuera planteada en “Alrededor del tiempo”, es decir, “la obra como fragmento que reúne, a su vez, fragmentos provenientes de inabarcables continuos”¹⁴.

A lo largo de este trabajo hemos podido acercarnos a algunos aspectos propios de la construcción formal en la música de Etkin, a la vez que logramos localizar en una obra en particular elementos que nos permiten sostener el vínculo entre la producción del propio Etkin y la de Morton Feldman.

¹³ Etkin, Mariano. “Alrededor del tiempo”, *Lulú*, 2, 1991, p. 17.

¹⁴ *Ibíd.*

Agustín Rodríguez: egresado del profesorado en música con orientación en composición de la FBA-UNLP y alumno del Doctorado en Artes de la misma casa de estudios. Integrante en el proyecto de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del s.XX” a cargo de la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez. Ayudante Alumno en la cátedra de Lectura Pianística, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989)

Nelson Rodríguez Vega
Facultad de Artes. Universidad de Chile

Resumen

El casete fue importante para difundir géneros importados durante la década de 1980 en Chile. Algunas comunidades musicales se constituyeron gracias al intercambio informal de este tipo de cintas, por motivo de la escasa inclusión en radios y tiendas de venta de discos. Pero la importancia del casete con respecto al rap fue aún más profunda, ya que desempeñó un rol preponderante en el ámbito de la creación musical.

En la primera etapa del género en Chile, el procedimiento de hacer bases musicales para rapear, que en su forma estandarizada se realiza con discos de vinilo, fue adaptado al casete. Esta práctica tuvo repercusiones tanto en la calidad del sonido como en la factibilidad de la ejecución. Más allá de los resultados, este proceso es evaluado positivamente por el esfuerzo y compromiso suscitado, valores que se vuelven difusos en épocas posteriores debido a la utilización y dependencia a una tecnología más avanzada. Una tensión que evidencia la confrontación por la autenticidad en la comunidad del rap chileno, específicamente entre pioneros y nuevos.

Conceptos clave: rap chileno, casete, difusión, creación musical, autenticidad.

The Importance of the Cassette in the Spread and Composition at the Beginnig of the Rap in Chile (1984-1989)

Abstract

The cassette was important to spread imported genres during the decade of 1980 in Chile. Some musical communities were formed thanks to the informal exchange of this type of tapes, because of the scarce inclusion in radios and record stores. But the importance of the cassette with respect to the rap was even more deep, because it played a preponderant role in the field of the musical creation.

In the first stage of the genre in Chile, the procedure of making musical bases for rapping, which in its standardized form is made with vinyl discs, was adapted to cassette. This practice had an impact on both sound quality and the feasibility of execution. Beyond the results, this process is evaluated positively by the effort and commitment aroused, values that become diffuse in later times by reason to utilization and dependence to a more advanced technology. A tension that demonstrates the

confrontation for authenticity in the chilean rap community, specifically between pioneers and new ones.

Keywords: Chilean rap, cassette, spread, musical creation, authenticity.

Introducción

El rap nace a comienzos de la década de 1970 en el barrio neoyorkino del Bronx, Estados Unidos de América. Pero este género musical no surgió de forma aislada, sino que lo hizo como parte de una cultura juvenil emergente que se denominó hip hop, a la que se encuentran integradas otras expresiones artísticas como el grafiti, DJing y break dance¹.

En Chile, el hip hop se ha desarrollado por más de treinta años. Existe certeza que fue a mediados de los años 1980 cuando arribó con sus diferentes manifestaciones, especialmente con el rap. Pero pese a la extendida trayectoria de esta música en mi país, la tendencia es el desconocimiento sobre el origen y la forma en que se gestó su correspondiente escena. Dicha circunstancia tiene su explicación más inmediata en el escaso interés que han mostrado disciplinas que comúnmente estudian a la música popular como por ejemplo la musicología, el periodismo, la historia o las ciencias sociales. Por lo tanto, el principal objetivo que planteo es revertir tal panorama al reconstruir los primeros años del rap en Chile a partir del estudio de la difusión y creación musical, pero centrándome de forma especial en el rol que desempeñó el casete. Para lo cual me baso en los testimonios de quienes fueron partícipes de aquel período, en virtud de la escasa investigación que ha tenido el género.

Pese a que el mencionado dispositivo de almacenamiento de audio contó de mucha popularidad en la década de 1980, que podría hacer inferir su importancia para muchas otras músicas surgidas o llegadas a Chile, me aventuro a demostrar que su relevancia para el rap fue aún mayor porque no solo ayudó a difundirlo, sino que también fue integrado en el proceso de creación de bases musicales. Este procedimiento además se convertiría en un indicador de autenticidad dentro de la comunidad ya que suscitó esfuerzo, compromiso y dedicación, lo que contrastaría con los tiempos actuales en que el proceso de hacer una base para rapear se simplificó y, por ende, no se presentarían las cualidades mencionadas. Desde esta lógica, los pioneros serían más auténticos que las generaciones posteriores, evidenciando así una confrontación por el valor de la autenticidad en el rap chileno entre exponentes de diferentes épocas, específicamente entre los más antiguos y quienes son más noveles.

¹ Véase Chang, Jeff. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, Caja Negra, Buenos Aires, 2015.

La irrupción del casete y el cambio en la forma de relacionarse con la música

El casete fue el formato de almacenamiento de audio más popular durante los años 1980 hasta la aparición del CD y después de los formatos digitales, que provocarían un descenso muy notorio en su utilización². Aunque en los últimos años se ha revitalizado su figura como una forma de construcción de memoria. Este *revival* ha sido propiciado también por la industria cinematográfica, que lo ha mostrado a las nuevas generaciones que no alcanzaron a vivenciarlo.

Cuando irrumpió el casete se produjo un cambio en el paradigma de la relación entre el auditor y la música, ya que esta última se hizo portátil y copiable, lo que a la vez sería el punto de inicio de la piratería en la música³. Pero pese a la carga negativa que supone esta circunstancia, en algunas ocasiones se hace necesario realizar el análisis en perspectiva ya que, “articulada en una situación particular, la piratería adquiere significaciones acordes a la función que cumple para las personas que la realizan”⁴.

En el Chile de los años 1980 hubo muchos géneros y músicos que eran de difícil acceso, ya sea porque no sonaban en las radios o porque estaban censurados por la dictadura de Augusto Pinochet⁵. Entonces, las cualidades que poseía el casete de portabilidad y factibilidad para ser copiado ayudaron a la difusión y masificación de ciertas músicas, subvirtiendo, por ende, aquella percepción negativa que posee el concepto de piratería, porque para muchos fue casi la única forma de acceder a la escucha de géneros de escasa circulación, como el rap.

El rol del casete en los inicios del rap en Chile

Diferentes testimonios mencionan que en 1984 se conoce por primera vez el rap y al hip hop en general en Chile, gracias a la introducción que realizó la televisión local⁶. A partir de este punto muchos jóvenes chilenos, especialmente provenientes de sectores marginados de la capital y con un poder adquisitivo muy limitado⁷, se interesaron primero por escuchar y posteriormente practicar este género, que ya llevaba más de una década de desarrollo desde que se originó en Estados Unidos de América.

² Véase Maira, Manuel. *Bajen la música*, Ediciones B, Santiago, 2014.

³ *Ibidem*.

⁴ Jordán, Laura. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 63, 2009, pp. 77-102, 92-93.

⁵ Jordán. “Música y clandestinidad en dictadura”.

⁶ Véase Meneses, Lalo. *Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras Negras*, Ocho Libros, Santiago, 2014.

⁷ Poch, Pedro. *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*, Quinto Elemento, Santiago, 2011.

Si bien fueron los medios de comunicación masiva quienes lo introdujeron, en esa primera etapa el rap contó con una escasa difusión, especialmente en el ámbito radial. Por ende, los seguidores de esta música se vieron en la obligación de buscar medios alternativos, porque tampoco se comercializaba en tiendas de ventas de discos y, además, aún no se publicaban grabaciones de bandas locales.

No había internet, a lo mejor te llegaba un VHS por ahí. Con un casete que te lo grabó un loco de Valparaíso que llegó de los barcos. No había música, el que tenía era porque tenía recursos o tenía amistades⁸.

Entonces el principal método para acceder al rap en los años 1980, e incluso parte de los '90, fue el intercambio de casetes «mano a mano» copiados informalmente y socializados entre pares. Estos «casetes piratas» circulaban en la reducida comunidad rapera santiaguina ya que en otras ciudades se conocía escasamente sobre este tipo de música. Los originales eran conseguidos desde el extranjero por algún familiar o conocido, o en el menor de los casos por alguien que tenía los recursos económicos para salir del país, y luego se grababan en domicilios particulares a través de reproductores de doble casetera.

Yo conocí raperos y decían, ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy! Chao, y yo me iba para otro lado y decía, ¿oye tu qué música tienes? ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy y Beastie Boys! A este lo voy a seguir, este tiene música para que me enseñe. Porque en ese tiempo no había internet, no había nada, puros casetes⁹.

Un sitio que es nombrado por muchos como lugar de intercambio de estos «casetes piratas» fue Bombero Ossa. Este es un pasaje peatonal que se ubica en pleno centro de Santiago, y que además se convirtió en el primer y principal punto de encuentro de la comunidad rapera chilena. Ahí los pioneros solían reunirse no solo a intercambiar música o hablar de ella, sino que también a cantar rap, bailar break dance y realizar grafitis. Jaime Miranda, ex integrante de la banda Los Marginales y uno de los fundadores del género en Chile, menciona: “Yo recuerdo que me consiguieron unos primos de Estados Unidos. Me mandaron una vez un casete de Run DMC y cuando llegué a Bombero Ossa todos tenían como su joyita, y nos intercambiamos música y así aprendíamos”¹⁰. Por lo tanto, a través de este método muchos jóvenes chilenos conocieron de un género que observaban ocasionalmente por la televisión o en películas,

⁸ Entrevista personal del autor a Daniel Fernández, Santiago de Chile, 20 de noviembre de 2017.

⁹ Entrevista personal del autor a Amador Sánchez, Santiago de Chile, 10 de mayo de 2017.

¹⁰ Entrevista personal del autor a Jaime Miranda, Santiago de Chile, 20 de octubre de 2017.

pero que se encontraba un tanto excluido. Con aquel nuevo panorama de mayor difusión la comunidad comenzó a expandirse cada vez más, facilitando así la llegada de la siguiente etapa: la práctica musical.

Los primeros esbozos de rap hecho en Chile datan de la última parte de los años 1980, aunque las grabaciones de álbumes solo se presentarían a inicios de la década posterior con lo realizado por grupos como Panteras Negras, La Pozze Latina y Los Marginales. Este “proto-rap chileno ochentero”¹¹ no fue fácil de concretar, porque existió una dificultad transversal a toda esa primera generación, la ausencia de equipos para crear bases musicales o *beats*, como se conoce en jerga hiphopera:

El Lalo en un momento también él empezó a experimentar a la antigua, como el tema de hacer un beat con cintas de casetes. Buscabas el espacio y lo volvías a repetir. Tenías que construir toda una cinta, cortándola, editándola, editando un casete para darle una vuelta, no había nada equipos. Si había equipos nosotros nunca lo habíamos tenido, porque teníamos la necesidad de comer también en el barrio. No era fácil tener una tornamesa¹².

¿Cuáles son los elementos necesarios para hacer rap? Existen dos cualidades que articulan la musicalidad de este género diferenciándolo a la vez de otras músicas: línea vocal y la base musical. Con respecto a la primera, su característica más distintiva es el uso del *spoken word* o palabra hablada¹³, que es la entonación regular de la voz a una altura homogénea proyectando así la sensación de que el cantante de rap, más conocido como maestro de ceremonias (MC), estuviera hablando o recitando, pero en ningún caso cantando de una forma convencional.

La base es la música con cual los raperos entonan la letra que se encuentra a la vez compuesta por muchas rimas. Pero en este último ámbito hay una cualidad que destaca en particular, que es la repetición constante de una pequeña frase musical de no más de ocho compases, generalmente en cuatro cuartos, y que la mayoría de las veces corresponde a *samples*¹⁴, es decir, música grabada en otro contexto y con otra finalidad¹⁵. Esta «música reciclada» que utiliza el rap proviene mayoritariamente de los *breaks* que son secciones instrumentales de canciones de soul, funk y otros géneros musicales, y que

¹¹ Concepto acuñado por el autor para caracterizar una etapa de exploración y aprendizaje del rap en Chile, previa a las primeras grabaciones de discos que ocurrieron a principios de la década de 1990.

¹² Entrevista personal del autor a Daniel Fernández.

¹³ Véase Katz, Marc. *Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ*, Oxford University Press, New York, 2012.

¹⁴ Véase Foster, David y Mark Costello. *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*, Malpaso Ediciones, Barcelona, 2018.

¹⁵ Véase Woodside, Julián. “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”, *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14, 2008, pp. 11-31.

despertaron el interés de muchos durante los inicios de la década de 1970 en el Bronx. Pero estos pasajes sonoros eran de una limitada duración, ante lo cual los DJs locales debieron idear métodos para alargarlos¹⁶.

Cuando se concretó la extensión de los *breaks* aparecieron los *beats* o bases musicales, permitiéndole así a las personas bailar (break dance) y cantar (rap), despreocupándose de la limitación del tiempo. Este avance se produjo solo gracias al ingenio de los DJs y su manejo experto de la tornamesa o de los tocadiscos¹⁷. Pero en Chile, por la condición de clase de quienes asimilaban el género en una primera instancia, acceder a esta clase de equipo y aplicar aquellos métodos era una labor casi imposible, debiendo adaptar el proceso de generación de un *beat* a las radios de doble casetera, que era a lo único a lo que podían optar.

Entonces, hacer una base musical para rapear en el Chile de los años 1980 resultaba un proceso largo que a la vez era bastante tedioso. El procedimiento requería de varias etapas. En primer lugar, se debía elegir un *break* y conocer su ubicación y duración exacta en una cinta original. Posteriormente, se procedía a la grabación de dicha sección en un segundo casete. Y, finalmente, se retrocedía la cinta original al comienzo del *break* y se volvía a grabarlo inmediatamente después de la primera copia. Esto se realizaba muchas veces hasta crear una base de una extensión convencional de una canción de rap, las que bordean los tres minutos de duración.

Yo cuando empecé a hacer hip hop lo empecé a hacer con una radio de dos casetes, de doble casetera, y retrocedía una parte y pausa. Así iba sampleando trozos de canciones que me gustaban, no sé, de Santana, de los Beastie Boys que sonaban en esa época o cualquier cosa que pudiéramos rescatar algo entretenido. No sé, de Rush, de ACDC, tantas leseras y rapeábamos encima, pero la calidad igual era precaria porque era de una cinta pasarla a otra¹⁸.

Este método precario decantó en que aquellas primeras grabaciones no tuvieran la mejor calidad sonora, ya que se utilizaban cintas que habían sido previamente grabadas en muchas oportunidades. A esta condición había que sumar que la gran mayoría no contaba con una vasta biblioteca musical, debiendo recurrir en varias ocasiones a la radio para grabar un *break* si es que no podían conseguir casetes de rap u otro género similar a través del intercambio entre la propia comunidad. Este panorama de precariedad en la creación de bases musicales se extendió también a la primera mitad de los años '90, hasta que se comenzaron a “masificar” las computadoras y el uso de *softwares* para crear y

¹⁶ Véase Katz. *Groove Music*.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Entrevista personal del autor a Rodrigo Pérez, Santiago de Chile, 16 de octubre de 2017.

editar música, como por ejemplo Cool Edit y Music Maker en una primera etapa y, posteriormente, Virtual DJ y Fruity Loops en tiempos más recientes.

El conflicto generacional por el valor de la autenticidad

La implementación de nueva tecnología podría ser observada como un avance, pero algunos lo interpretan como un indicador de falta de autenticidad. Entendiendo este valor como el grado de veracidad que atribuye la comunidad a los modos en que la práctica musical se hace presente en los diferentes niveles de sus estructuras, y cómo se proyecta hacia el exterior¹⁹.

Nosotros empezamos con los casetes, no teníamos plata para hacer beats. Nosotros, Tiro de Gracia, ocupábamos beats de otros grupos, los alargábamos, no había programas de computación, nada como ahora que es super fácil, ahora cualquier cabro con un pc la hace. Yo tengo hartos respeto por los raperos de los 90 porque encuentro que había una especie de autenticidad. Hoy se ha ido perdiendo quizás un poco. En los 90 éramos más busquillas, buscábamos material, nos juntábamos con el que venía de afuera y todo no venía de internet²⁰.

Acudimos entonces a una disputa por la autenticidad en el rap chileno entre pioneros y nuevos, articulada por el esfuerzo, compromiso y menor dependencia de un tipo de tecnología más avanzada. Por lo tanto, estos aspectos se convierten en los indicadores de la veracidad que debe tener un rapero. Pero es preciso mencionar que corresponde más bien a un discurso surgido desde el primer grupo, ante lo cual sostengo se esconde un reclamo de estatus en el interior de la comunidad y a la vez de reconocimiento por parte de las nuevas generaciones.

Otro elemento de suma relevancia para el otorgamiento de autenticidad en el rap chileno, o más bien desde la perspectiva de los pioneros, es la tradición. Esto se reduce al concepto de «vieja escuela», en que el tener más años en el género se debe traducir en un mayor respeto. A este discurso se suma también la clase social, condición que se relacionaría en concreto al método de creación de bases musicales en la década de 1980 y parte de los '90. La adaptación al casete fue, precisamente, por la carencia de recursos, producto de la pertenencia de la mayoría a estratos socioeconómicos bajos. Por lo tanto, en correspondencia con lo planteado, *el venir de abajo, esforzarte y ser de la vieja escuela te hace ser más real, así que debes respetar*.

¹⁹ Véase Moore, Allan. "Authenticity as authentication", *Popular Music*, 21, 2, 2002, pp. 209-223.

²⁰ Entrevista del autor a Amador Sánchez.

Reflexiones finales

Sin el aporte del casete, algunos géneros importados a Chile durante la década de 1980 hubieran tardado más en desarrollarse porque poseían un bajo nivel de difusión. Entonces, la red de intercambio de «casetes piratas» contribuyó al establecimiento de sus respectivas comunidades musicales, que en la actualidad cuentan con un gran número de integrantes. Incluso me atrevo a sostener que algunos gozan de cierta masividad, como el punk²¹, el thrash metal²² y el rap.

Pero en el caso de este último su importancia fue más profunda por haber sido pieza fundamental de la creación de bases musicales durante la primera etapa. Lo que en años posteriores abrió una brecha entre pioneros y nuevos, que devino en una disputa por la autenticidad articulada por la relación con la tecnología, tradición y clase social. Esta circunstancia vendría a reafirmar la idea de que aquel valor es de suma importancia en la música popular²³. Porque por lo menos para el caso de muchos raperos chilenos, la autenticidad se convierte en la principal razón de valoración de los artistas y posicionamiento. Esto, pensando a las comunidades musicales como un territorio donde se enfrentan ideologías e identidades en búsqueda de reconocimiento y estatus.

Sin embargo, como ocurre a menudo con las demandas del mencionado valor en la música popular, casi siempre surgen contradicciones o las reglas que se intentan imponer no logran perdurar, especialmente en el rap, cuya escena está bajo un continuo cambio²⁴. En este caso en concreto sería que los propios pioneros no continuaron utilizando aquel método de creación de bases musicales con cintas de casetes, adaptándose a las tecnologías emergentes, como por ejemplo los *softwares* o la tornamesa de DJ. Por ende, existiría una valoración de las nuevas posibilidades que no encuentran en el procedimiento antecesor que ellos declaman. Entre ellas, una mejor calidad sonora y factibilidad en ejecución, que vendrían a contradecir su propio discurso.

Pero independiente de la confrontación el casete fue de suma importancia para los primeros pasos de este género en Chile y lo sigue siendo en la actualidad. Pese a que su utilización es bastante menor en comparación con los años '80, y que los raperos ya no

²¹ Véase Ananías, Nayive y Jorge Canales. ““Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80”, *Revista Argentina de musicología*, 17, 2017, pp. 153-168.

²² Véase Sánchez, Maximiliano. *Thrash metal: Del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*, Ril Editores, Santiago, 2014.

²³ Véase Ochoa, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6, 2002, snp. y Frith, Simon. *Los ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

²⁴ Véase Foster y Wallace. *Ilustres raperos*.

lo consideran en el proceso de creación de bases, exponentes de diferentes épocas y lugares lo reivindican como parte de su estética. De esta forma, el casete o más bien la radio de doble casetera, se está transformando paulatinamente en símbolo del rap y de la cultura del hip hop en Chile.

Nelson Rodríguez Vega: Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción de Chile. Magíster (c) en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como docente en el sistema educacional chileno, lo que se complementa con su labor de investigador musical. Se especializa en el estudio de músicas populares urbanas juveniles como el rap y/o hip hop. Hasta la fecha ha presentado ponencias en las VI Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores de la Sociedad Chilena de Musicología, Coloquio “Nuestra experiencia en la música: Diálogos interdisciplinarios” de la revista Átemus de la Universidad de Chile, Simposio “Música, sonido y danza en América Latina y el Caribe” de ICTM, XIII Congreso de IASPM-AL “Del archivo a la playlist: Historias, nostalgias, tecnologías”, XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

La invasión *freestyle* en los espacios de la música callejera de Concepción

Nelson Rodríguez Vega
Facultad de Artes. Universidad de Chile
Nicolás Masquiarán
Universidad de Concepción

Resumen

La música callejera aparece como una modalidad alternativa de reproducción, circulación y, en menor medida, creación de repertorios, que incide en la experiencia de lo urbano y la configuración de una identidad territorial donde lo sonoro también impone su sello. En concordancia con esta idea, en una primera etapa del trabajo se caracteriza la comunidad de músicos de la calle de la ciudad de Concepción, Chile, elaborando categorías que definen lo que llamaremos una práctica tradicional de la música callejera y sus criterios de autenticidad.

Recientemente, este escenario se ha visto afectado por el advenimiento del *freestyle*, una nueva y disruptiva práctica vinculada al hip hop que se modela en base a una visión y un código diferente respecto de la música y la ciudad. En una segunda etapa, el trabajo discute el lugar que le corresponde actualmente al *freestyle* como forma emergente, frente a las prácticas tradicionales y establecidas, con las que se disputa un espacio de reconocimiento y validación social, quebrando de paso con los constructos establecidos sobre lo que significa ser un músico y hacer música en las calles de la ciudad.

Conceptos clave: música de la calle, *freestyle*, territorio, autenticidad, Concepción.

The Invasion of Freestyle in the Spaces of Street Music in Concepción

Abstract

Street music appears as an alternative form of reproduction, circulation and, to a lesser extent, creation of repertoires, which affects the urban experience and the configuration of a territorial identity where the sound also establishes its mark. According with this idea, a first part of this work we shape the community of street musicians of Concepción, Chile, by elaborating categories that define what we name as a traditional practice of street music and its criteria of authenticity.

Recently, this scenario has been affected by the incoming of freestyle, a new and disruptive practice related to hip hop that is modeled on different visions and codes regarding music and city. In a second part of this work we discuss the belonging of

freestyle as an emerging form, comparing it with traditional and established practices, with which is disputed a spot of recognition and social validation that breaks the established constructs about what it means to be a musician and make music in the streets of the city.

Keywords: street music, freestyle, territory, authenticity, Concepción.

Introducción

La ciudad de Concepción, ubicada a unos 500 km. al Suroeste de Santiago, es considerada la segunda capital de Chile. Desde el último cuarto del siglo XIX, ha construido el sello de capital cultural del país, inspirado por el movimiento ciudadano que persiguió la fundación de la primera universidad chilena de provincia.

Verdad o mito, ese constructo ha decantado en un *ethos* urbano cuyas manifestaciones han variado a lo largo de su historia, trasladándose o expandiéndose entre diferentes modos de expresión cultural. Parte de esas expresiones son las múltiples formas de arte popular que es posible encontrar en las calles de la ciudad, especialmente la música. Si bien se trata de una práctica común a los grandes centros urbanos del mundo cuyo origen se pierde hacia la antigüedad, podemos afirmar que en Concepción se presenta como una singularidad, por la alta densidad de cultores en relación con el número de habitantes y las dimensiones del territorio en que se desenvuelven¹.

A través del tiempo se ha observado la introducción de nuevas musicalidades que han remodelado paulatinamente el paisaje musical de Concepción. Pero en los últimos años, la irrupción de una práctica novedosa, el *freestyle*, ha marcado un quiebre en lógica establecida de este medio, desequilibrando la noción convencional del músico de las calles en esta ciudad.

Breve deriva histórica

Hasta la década de 1960 primaron en el país las formas institucionalizadas de cultura, que en lo local fueron canalizadas mayoritariamente por la Universidad. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de esa década, el proyecto socialista introdujo progresivamente la música con contenido político, que fue adquiriendo relevancia y conquistando diferentes planos del espacio social, desde lo oficial y formal hasta lo cotidiano e informal. La llamada Nueva Canción Chilena (NCCCh).

Censurada por la dictadura de Pinochet, la canción comprometida continuó vigente en la esfera privada y semipública, afianzando un estereotipo de música de resistencia. En Concepción, la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas y la Asociación Cultural de Concepción fueron enclaves preferentes de las peñas, eventos característicos

¹ Véase Masquiarán, Nicolás. "Cartografías de la movilidad. Música en las calles de Concepción", ponencia presentada en el *XIII Congreso IASPM-AL, Del archivo a la playlist: Historias, nostalgias tecnología*, en prensa, San Juan, Puerto Rico, 2018.

de la resistencia política². Fue esa música la que, durante la década de 1980 y empujada por las tensiones entre los intereses de los músicos y los objetivos de aquellos espacios de sociabilidad política, se proyectó hacia el espacio público como oficio informal³.

La vuelta a la democracia de los '90 y las políticas culturales “integracionistas” empujadas por la coalición gobernante, reflataron los repertorios más simbólicos del movimiento de izquierda popular y el exilio. Al mismo tiempo, promovieron un proyecto de identidad nacional que desplazó la noción de lo popular como expresión tradicional del pueblo, situada en lo rural, hacia lo moderno y masivo, situada en la ciudad, visibilizando la cultura urbana y sus sujetos como nueva versión del folclore, e implantando un modelo emergente de industria como alternativa de desarrollo cultural.

En ese nuevo contexto, la música en los diferentes espacios públicos (calles) y semipúblicos (galerías comerciales y locomoción colectiva) se sostuvo hasta el día de hoy, manteniendo por mucho el perfil derivado de la música de resistencia política y, por ende, compartiendo en parte esta connotación simbólica. No obstante, para los oficiantes es ante todo un medio de sustento y, por lo tanto, es gestionada como una actividad laboral, configurando una forma de producción artesanal que lidia por adaptarse a las demandas de una sociedad que cambia cada vez más dinámicamente.

Caracterización del músico de la calle de concepción: juntos pero no revueltos

Para efectos de análisis y a partir de las entrevistas aplicadas a parte de los músicos de las calles de Concepción, hemos logrado discernir de su discurso algunos ámbitos de relevancia que nos permiten dilucidar la caracterización que ellos mismos realizan de su práctica:

1. Repertorios: aunque abarcan una gran diversidad, se concentran prioritariamente en música de raíz folclórica (folk) y diversas formas de música popular de circulación massmediática (pop). Existen algunos casos excepcionales de jazz, música clásica y música étnica, entre otros, de presencia más esporádica.

² Véase Bravo, Gabriela y Cristian González. *Ecos de un tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar. (1973-1983)*, LOM, Santiago de Chile, 2009; Mamani, Ariel. “Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)”, *Música Popular em Revista*, 1, 2, 2013, pp. 121-147 y Molina, Sandra. “Las peñas folklóricas en Chile (1973 -1986). El refugio cultural y político para la disidencia”, *Aletheia*, 1, 2, 2011, snp.

³ Masquiarán, Nicolás. “Yo pisaré las calles nuevamente”. La música callejera de Concepción como dispositivo de resistencia política”, ponencia presentada en el *IX Congreso Chileno de Musicología, Música en tiempos de crisis*, inédita, Santiago de Chile, Chile, 2017.

2. Calidad del músico: varía desde una autopercepción de músico artesano, oficiante, hasta la de músico artista. Mientras el primero circunscribe su labor a los espacios donde ya se desempeña (calle, eventos, festivales), el segundo se proyecta hacia una inserción en la industria.
3. Calidad del producto musical: varía entre lo funcional, como medio de sustento, y lo estético.
4. Calidad de la práctica: como actividad principal y oficio permanente, por un lado, o circunstancial o esporádico, por el otro.
5. Relación con la tecnología: desde una relación de autonomía, donde sirve para potenciar un espectáculo que depende principalmente de la habilidad del músico, que se acompaña de instrumentos convencionales, hasta una de dependencia, donde el espectáculo no es posible sin la presencia de tecnologías.
6. Calidad del otro: desde una actitud de exclusión respecto de quien es considerado o no un músico, hasta una actitud de inclusión.

Si bien la percepción específica sobre estos ámbitos varía entre cada músico, hemos podido establecer una cierta tendencia asociada a dos grupos principales. Uno, el de aquellos que ejercen en las calles desde la década de 1990 y cuyas edades rondan los 40 años (grupo A); otro, el de aquellos que se han incorporado a la práctica en la última década, y cuyas edades rondan los 25 años (grupo B). La relación entre estos grupos y la tendencia en su percepción sobre la práctica es la que se observa en la figura.

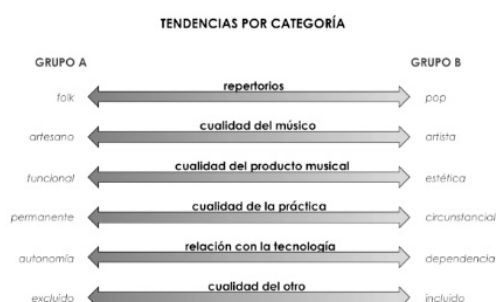


Figura 1: Caracterización de los músicos de la calle

Consideramos que las características concentradas en la columna izquierda constituyen lo que llamaremos una práctica tradicional del músico de la calle, y que son determinantes de los discursos de autenticidad que ellos construyen. Es decir, el grado de veracidad que atribuye la comunidad a los modos en que la práctica musical se hace

presente en los diferentes niveles de su estructura y cómo se proyecta hacia el exterior⁴. Un debate recurrente en la música popular, pero tomado de los discursos de la tradicional y la docta⁵. Observamos esta fricción en las calles de Concepción, donde implica una relación jerárquica entre sus diversos actores, y una dinámica de inclusión/exclusión que, si bien no se canaliza necesariamente en acciones tangibles, si lo hace en las expresiones de valoración hacia los otros y la definición de lo que es ser músico o no.

Bajo este prisma, si bien el grupo B, que experimentó un auge durante la última década, ya se presentaba como una disrupción frente a los músicos tradicionales, ambos han debido enfrentarse más recientemente a la emergencia de un tercer grupo, vinculado a la cultura hip hop, y que ha acarreado una nueva crisis sobre la tensión tácita que preexistía en las calles de la ciudad al superponer un nuevo elemento sobre los territorios ya conquistados: el *freestyle*.

El *freestyle* en Concepción

El *freestyle* se puede entender como la habilidad de improvisar rimas sobre una base rítmica y/o melódica, y que se relaciona al género musical del rap. A su vez, éste es una de las expresiones fundamentales del hip hop⁶, que llegó a Chile a mediados de la década de 1980⁷, y que con los años ha visto desarrollarse mayoritariamente su manifestación musical, o sea el rap⁸, junto con el propio *freestyle*.

El origen de esta práctica se remonta al advenimiento de la cultura hip hop en la década de 1970, en el barrio neoyorkino del Bronx, Estados Unidos de América, cuando en fiestas locales aparecieron los maestros de ceremonia (MC), que se encargaban de animar a los asistentes con mensajes, saludos y especialmente con rimas⁹. En dicho contexto el *freestyle* se afianzó, convirtiéndose además en una práctica casi necesaria para componer letras de rap. Pero la esencia del *freestyle* radica en la creatividad espontánea, la improvisación y su naturaleza efímera.

⁴ Véase Moore, Allan. "Authenticity as authentication", *Popular Music*, 21, 2, 2002, pp. 209-223.

⁵ Véase Ochoa, Ana María. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música", *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 6, 2002, snp. y Frith, Simon. *Los ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

⁶ Véase Chang, Jeff. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, Caja Negra, Buenos Aires, 2015.

⁷ Véase Meneses, Lalo. *Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras Negras*, Ocho Libros, Santiago de Chile, 2014.

⁸ Véase Quitzow, Rainer. "Lejos de NYC: el hip hop en Chile", *Bifurcaciones*, 2, 2015, snp.

⁹ Katz, Marc. *Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ*, Oxford University Press, New York, 2012.

En el último tiempo el *freestyle* ha adquirido notoriedad en Chile por su inserción en la escena de músicos de la calle. Existe además otro aspecto que ha contribuido con este reconocimiento social y la masificación de la práctica entre la juventud: las llamadas “batallas de gallos” en las que dos o más *freestylers* compiten por realizar las rimas más ingeniosas y que a la vez dejen sin capacidad de respuesta a su oponente.

Es preciso mencionar que existe una diferencia entre “freestalear” y “batallar”. Lo último conlleva a la derrota de un contrincante, mientras que el *freestyle* solo es la improvisación libre, sin que exista la necesidad de enfrentamiento. Pero el hecho de que ambas prácticas se nutran de la improvisación ha provocado que la distinción entre ellas sea difusa, especialmente porque los “gallos” hacen *freestyle* en su vida cotidiana para incrementar sus habilidades de improvisación. “A veces yo estoy en la cocina y batallo contra una cuchara. Es para entrenar, es para soltarse porque en las batallas todos entrenan. En el freestyle se hace porque nace”¹⁰.

Concepción no ha quedado ajena a la popularidad del *freestyle*, naturalizándose la proliferación de jóvenes que se reúnen a improvisar libremente y/o batallar en diferentes puntos de la ciudad, sumado a un aumento de *freestylers* en el transporte público. Un proceso que se ha desarrollado a lo largo de la última década y que ha puesto en crisis el paradigma del músico callejero de la ciudad. Ante tal escenario es importante preguntarse cómo se insertan estos *freestylers* en la escena de músicos de la calle, cuál es la recepción que tiene el habitante de la ciudad ante esta novedad, y cómo eligen y negocian sus espacios para trabajar.

El oficio de *freestyler* en Concepción, si es posible denominarlo así, se realiza en dos ámbitos de espacialidad: transporte público y puntos fijos, que no son excluyentes. Los puntos fijos elegidos se encuentran en la zona céntrica, pero fuera del lugar de mayor concentración comercial y peatonal, el sector comprendido entre la Plaza de la Independencia y el Palacio de Tribunales. La razón que esgrimen es que, cuando han ocupado este territorio, han sido expulsados por la autoridad. Frente a ello han elegido automarginarse como un mecanismo de sobrevivencia.

En estas condiciones, en los sitios céntricos de concurrencia moderada y en donde el control es menor, es común de observar a los *freestylers* llevando a cabo su particular performance. Ésta se caracteriza principalmente porque la improvisación se hace sobre los transeúntes, ya sea por su aspecto personal o saludándolos para obtener su

¹⁰ Entrevista personal de Nelson Rodríguez Vega a Aldo Valdebenito, Concepción, Chile 15 de julio de 2018.

beneplácito, que se traduzca a su vez en dinero, pero sin que necesariamente este público circunstancial aprecie de forma completa el espectáculo, pues muy pocos se detienen a hacerlo. Por otro lado, la práctica del *freestyle* en puntos fijos de la ciudad está condicionada por el clima, un aspecto que es de relevancia en la lluviosa Concepción. Ante la contingencia climática, los *freestylers* se ven obligados a usar el transporte público para ejercer su oficio, aunque varios mencionan que esta elección también está sujeta a la cantidad de dinero generado: *si la calle está lenta es mejor ir a improvisar a las micros*.



Figura 2: MC Maury Andrés en la Plaza de la Independencia de Concepción

Existen algunas diferencias entre el *freestyle* hecho en la locomoción colectiva y el de la calle, especialmente en la forma de relacionar al músico con el público. En el transporte urbano las personas no pueden eludir el espectáculo, que además es más breve, ya que el *freestyler* prefiere trabajar en trayectos cortos para aprovechar así las idiosincrasias propias de ciertos barrios conocidos por ellos e incluirlas en su improvisación. Además, el *freestyle* realizado en este tipo de espacios se caracteriza por la negociación de la territorialidad. Para subirse a un ómnibus, el rapero debe contar con el permiso previo del conductor y evitar el conflicto con aquellos comerciantes que utilizan este medio para ejercer su oficio. Cuando no se logran “hacer” muchas micros, los *freestylers* prefieren trasladarse a un punto fijo.

Estos hábitos nos hablan del *freestyle* en Concepción como una actividad semiestructurada. Sin embargo, esto no se traduce necesariamente en que sus cultores sean menos profesionales que el resto de los músicos de la calle. Un estigma con el que cargan, ya que se les tiende a ver como jóvenes marginales que realizan esta práctica como medio para sustentar económicamente el ocio improductivo o nocivo. Pero en lo concreto, existen varios *freestylers* que se dedican de forma exclusiva al oficio como

medio para sustentar sus hogares. Así lo menciona “MC Maury Andrés”, un reconocido *freestyler* del centro y del transporte público de la ciudad:

Cien por ciento me dedico a hacer esto, animando. Yo lo veo como pasión, hobby y aparte también de mi herramienta de trabajo. Con esto vivo, con esto como. Así que en realidad esto es gracias a lo que yo sé hacer puedo ganar dinero [sic]¹¹.

Otro aspecto que es importante de analizar en el oficio *freestyler* en Concepción es su relación con la comunidad de músicos callejeros tradicionales, ya que deben convivir en un medio común, especialmente con aquellos que se desempeñan en el transporte público. En perspectiva de algunos *freestylers*, se han integrado de buena forma a la comunidad, desde una valoración de su práctica, sin que llegaran a surgir conflictos por el uso del espacio. Pero esta visión no es compartida por todos; otro grupo percibe que los músicos los observan con cierto desdén por no adscribirse a la concepción habitual del oficio, dada su dependencia del uso de tecnologías, al utilizar bases pre grabadas, generadas por software y proyectadas con parlantes portátiles.

[...] a mí nunca me ha tocado mala onda, menos mal. Pero igual he sabido de gente que sí o igual hay músicos que miran feo, pero cuando uno le demuestra lo que sabe hacer, lo hace bien, cambia su opinión si al final es cosa de que conozcan lo que uno hace no más¹².

En efecto, entre los músicos tradicionales encontramos declaraciones como “yo toco sin pista. Pura guitarra y cantar, y es como real. La pista la encuentro así como... mula”¹³, aseveración que vendría a respaldar la percepción negativa que existe desde una parte de la comunidad de músicos de la calle hacia los *freestylers*, y todo aquel cuya dependencia de la tecnología condicione su desempeño. Esta crítica encubre además un reclamo sobre los méritos que avalan el uso del espacio.

Inferimos que, por estos aspectos, los *freestylers* han preferido autoexcluirse de aquella zona de mayor actividad urbana, comercial, peatonal y musical, evitando generar conflictos con la autoridad, que está continuamente fiscalizando el uso del espacio sonoro, y con los músicos tradicionales, que históricamente se han desempeñado en puntos emblemáticos de Concepción.

¹¹ Entrevista personal de Nelson Rodríguez Vega a Mauricio Andrés Illanes Colbún (MC Maury Andrés), Concepción, Chile, 15 de julio de 2018.

¹² Entrevista personal de Nelson Rodríguez Vega a Aldo Valdebenito.

¹³ Entrevista personal de Nicolás Masquiarán a Alberto Bravo y Pablo Fierro, Concepción, Chile, 14 de febrero de 2018. El modismo “mula” se utiliza indistintamente para referirse a algo falso o de baja calidad.

Reflexiones finales

Al analizar a los diferentes tipos de músicos de la calle de la ciudad de Concepción hemos detectado en la edad un elemento clave para definir su relación con la actividad y con los integrantes de su comunidad. A partir de este factor, identificamos dos grupos que se configuran desde la oposición entre diversos ámbitos constitutivos de su práctica y discurso: repertorios (folk/pop), cualidad del músico (artesano/artista), cualidad del producto musical (funcional/estético), cualidad de la práctica (oficio permanente/circunstancial), relación con la tecnología (autonomía/dependencia) y cualidad del otro (excluido/incluido).

Estos ámbitos articulan los discursos de autenticidad que se construyen dentro de la comunidad. Desde este enfoque, el grupo A pasa a constituir una suerte de núcleo hegemónico que establece como condicionante de autenticidad la trayectoria de los músicos, arraigada en una tradición. Justamente, la que los vincula con el imaginario de la resistencia y los repertorios y prácticas asociados, suponiendo que esto tiene una incidencia sobre la calidad de lo que se entrega y la valoración de las audiencias. Sin embargo, pese al debate tradicional sobre la autenticidad en la música, que valora ciertos géneros –y sus comunidades– por sobre otros¹⁴, creemos que la invasión del *freestyle* pone en evidencia un reclamo de este valor entre miembros de una misma macro-comunidad, la de los músicos de la calle, y la verticalidad implícita con que ésta se estructura, pese a la frecuente declaración de que “la calle es de todos”. Por el contrario, lo revisado hasta el momento sugiere que, en pos del uso del espacio público para la obtención de recursos y reconocimiento, el centro de Concepción pasa a convertirse en un territorio de disputa donde se enfrentan creencias, ideologías, identidades, saberes y experiencias modeladas por las diferentes formas de hacer música en la calle.

En referencia a la distinción realizada entre los músicos tradicionales, a partir del factor etario, consideramos que los *freestylers* se acercan al segundo grupo, manteniendo una correspondencia en la mayoría de los ámbitos, exceptuando la cualidad del producto musical, que perciben como funcional, ya que, por la propia esencia de la práctica, su música no aspira a perdurar. No obstante, desde la consideración general del músico de las calles, el *freestyler* queda parcialmente excluido de la categoría de músico, ya que no reconocen plenamente en su práctica una tradición o un repertorio al que atribuirle un valor.

¹⁴ Véase Ochoa. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad”.

Al poner a contraluz la práctica instituida del músico de la calle y el *freestyle*, observamos que la minusvaloración de este último está menos condicionada por el factor edad y más por la fricción entre dos culturas musicales que aún no llegan a reconocerse mutuamente. La primera, con un modelo establecido que ya se encuentra en crisis por el efecto de la modernidad y el recambio generacional, a la que se superpone otra que ni siquiera se rige por los cánones y convenciones generalmente reconocidos. En consecuencia, observamos dos tipos diferentes de músicos que cohabitan un territorio común, pero manteniendo una relativa distancia, generando una frontera territorial y simbólica que por ahora salvaguarda la estabilidad de cada grupo. Una situación que podría verse forzosamente alterada por la injerencia de la autoridad comunal en el uso del espacio sonoro público, obligando a repensar la relación entre estas comunidades.

Nelson Rodríguez Vega: Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción de Chile. Magíster (c) en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como docente en el sistema educacional chileno, lo que se complementa con su labor de investigador musical. Se especializa en el estudio de músicas populares urbanas juveniles como el rap y/o hip hop. Hasta la fecha ha presentado ponencias en las VI Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores de la Sociedad Chilena de Musicología, Coloquio “Nuestra experiencia en la música: Diálogos interdisciplinarios” de la revista Átemus de la Universidad de Chile, Simposio “Música, sonido y danza en América Latina y el Caribe” de ICTM, XIII Congreso de IASPM-AL “Del archivo a la playlist: Historias, nostalgias, tecnologías”, XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Nicolás Masquiarán: Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción (UdeC), y Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile. Profesor Asistente en el Departamento de Música de la UdeC para las áreas de tecnología y cultura musical. Director de la Cátedra Violeta Parra de la UdeC. Directivo de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM) y la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina (IASPM-AL). Como investigador ha abordado la historia musical de la ciudad de Concepción, los contenidos políticos en las músicas comerciales de la posdictadura y la medición de habilidades disciplinares en estudiantes de Pedagogía en Educación Musical de la UdeC, divulgando su trabajo en diversas publicaciones y encuentros científicos en Chile y América Latina.

Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet *Nocturno nativo* de Vicente Ascone

Carmen Rueda Borges
SODRE

Resumen

En esta ponencia se presentan algunos resultados de una investigación doctoral en curso, referida a *Nocturno nativo*, pieza coreográfica con música del compositor ítalo-uruguayo Vicente Ascone (1897-1979) y coreografía de Alberto Pouyanne. Creada sobre un argumento del escritor uruguayo Víctor Pérez Petit (1871-1947), fue estrenada en noviembre de 1935 en el Auditorio del SODRE durante la temporada inicial del Cuerpo de Baile.

Dirigido por Lamberto Baldi, este ballet, suerte de poema sinfónico danzado, está concebido en un acto y cuatro cuadros. Se postula como hipótesis que el vestuario y la escenografía, por su apelación a símbolos considerados propios de una "identidad uruguaya", refuerzan los aspectos literarios, musicales y coreográficos propuestos por los autores.

La tesis doctoral en curso busca lograr una reposición históricamente informada —que permita hacer sonar la partitura que se está procesando actualmente, junto a la reconstrucción coreográfica, de escenografía y vestuario, a partir de datos y testimonios de los bailarines fundadores— que re-activaría un patrimonio histórico de la música académica y del ballet en el Uruguay aportando una nueva reflexión sobre la identidad cultural de ese país.

Conceptos clave: *Nocturno nativo*, Vicente Ascone, SODRE, ballet, danza clásica.

Representations of Uruguayan Identity in the Costumes and Scenery for the Ballet *Nocturno nativo* by Vicente Ascone

Abstract

This paper presents some results of a current doctoral investigation, referred to native *Nocturno nativo*, a choreographic piece with music of the Italian-Uruguayan composer Vicente Ascone (1897-1979) and choreography of Alberto Pouyanne. Created on an argument of the Uruguayan writer Víctor Pérez Petit (1871-1947), it was released in November, 1935 in the Auditorium of SODRE during the initial period of the Body of Dance.

Directed by Lamberto Baldi, this ballet, a sort of danced symphonic poem, is conceived in an act and four scenes. It is postulated as a hypothesis that the wardrobe and the scenery, for its appeal to symbols considered to be proper of a "Uruguayan identity", reinforce the literary, musical and choreographic aspects proposed by the authors.

The current doctoral thesis seeks to achieve a restoration historically informed – that allows the score currently being processed to be played, along with the choreographic reconstruction, of scenery and wardrobe, from information and testimonies of the founding ballet dancers– that would reactivate a historical patrimony of the academic music and of the ballet in Uruguay contributing a new reflection on the cultural identity of that country.

Keywords: *Nocturno nativo*, Vicente Ascone, SODRE, ballet, classical dance.

Introducción

En esta ponencia se presentan algunos resultados de una investigación doctoral en curso, referida a *Nocturno nativo*, pieza coreográfica con música del compositor ítalo-uruguayo Vicente Ascone (1897-1979) y coreografía de Alberto Pouyanne. Creada sobre un argumento del escritor uruguayo Víctor Pérez Petit (1871-1947), fue estrenada en noviembre de 1935 en el Auditorio del Servicio Oficial de Difusión, Representación y Espectáculos (SODRE) durante la temporada inicial del Cuerpo de Baile.

Dirigido por Lamberto Baldi, este ballet, suerte de poema sinfónico danzado, está concebido en un acto y cuatro cuadros. Se postula como hipótesis que el vestuario y la escenografía, por su apelación a símbolos considerados propios de una «identidad uruguaya», refuerzan los aspectos literarios, musicales y coreográficos propuestos por los autores.

Estado de la cuestión y metodología

Brevemente, sobre el estado de la cuestión, diré que en Uruguay, las investigaciones musicológicas sobre danza son escasas. Existen trabajos rigurosos a nivel de las danzas folclóricas y populares, pero se reconoce un vacío en lo referente al desarrollo histórico del ballet, salvo por los aportes de Susana Salgado. Es que a causa de la perspectiva interdisciplinar que requiere, la investigación de la danza presenta una serie de problemas teóricos y de desafíos. La musicóloga española Beatriz Martínez del Fresno señala entre ellos, unos seis factores que solamente mencionaré: el escaso desarrollo de una crítica interna, la mínima teorización que ha sido habitual en el área, el desafío que presenta la reconstrucción coreográfica a partir de las fuentes, el hecho de ser un arte feminizado y efímero, su comunicación a través de un lenguaje hermético y, finalmente, el carácter interpretativo múltiple de una coreografía¹.

Situado desde la musicología histórica, este estudio apela a una metodología propia de la etapa post-estructuralista, con un carácter interdisciplinario. Se entrelazan herramientas de la llamada historia oral con conceptos de historia del arte y se aporta un análisis crítico del contexto sociocultural que tendía a una valorización de la cultura local en pos de crear un sentido de pertenencia. Para la obtención de datos, se recurrió a entrevistas y comunicaciones personales con los bailarines fundadores, lo que permitió

¹ Martínez del Fresno, Beatriz. “Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”, en *I Jornadas de Danza e Investigación*, Los Libros de la Danza, Barcelona, 2000, pp. 11-12.

describir y analizar los principales aspectos del vestuario, diseñado para su estreno –y única representación en los más de ochenta años de vida del SODRE– por Lagardera y Mantero.

Luego de una mención sintética del argumento, imprescindible para entender lo básico, describiré la escenografía, el vestuario y el contexto sociohistórico de este ballet, para aportar finalmente unas breves conclusiones.

Argumento, símbolos, colores

Como se dijo, la obra se estructura en un único acto y cuatro cuadros. En el primer cuadro, “La caída de la tarde”, se presenta a tres leñadores que han dejado su tarea para volver a sus hogares. Es el atardecer, algunos pájaros saltan entre la hierba, aprovechando las últimas luces del día y la ausencia de los hombres. Bandadas de loras y un teruteru que ha montado su vuelo, huyen bajo la noche que avanza. Entonces, se escucha el chirrido de las ruedas de una carreta lenta, dispuesta a detenerse. El carrero desciende, desune los bueyes y busca un lugar donde descansar.

El segundo cuadro “Sueño del carrero”, muestra cómo el Rey del sueño con todos los gnomos le envuelve en círculos hasta que se adormece. Bajo su poncho, el carrero duerme. Comienza así su peregrinaje de ensueños.

En el tercer cuadro, “Danza criolla”, el carrero sueña con una fiesta en su rancho. Acompañadas de la guitarra, las parejas bailan un pericón. El carrero y su amada se apartan del baile para expresar sus sentimientos. Él le dice:

Dame tus labios –tus labios/ que son como flor de ceibo,-/ que no me importa la muerte/si quien me mata es tu beso. / Mañana parto para luchar por la divisa colorada pero mi corazón se queda junto a ti, / mi amada.

Ella le responde:

Yo no sé si tus palabras/ me dan alegría o miedo; / sólo sé que quiero irme,/ que quiero irme y me quedo./ Besarte sería deshonor/ la cinta blanca de mi familia./ Pero... toma mis labios,/ mis labios que son como flor de ceibo,/ que no me importa la muerte/ si quien me mata es tu beso².

En el cuarto cuadro, “Amanecer”, el nuevo día despierta. La luz crece, los insectos parecen joyas vivas y la mariposa abanica con sus alas a la flor de ceibo. El carrero despierta y recuerda el idilio junto a su amada de divisa contraria. Su corazón

² Pérez Petit, Vctor. Nocturno nativo. *Argumento del Ballet en un acto dividido en cuatro cuadros*, Peña, Montevideo, 1935, pp. 17-18.

estalla: “¡Gocemos esta vida que es tan bella!/ ¡Empapemos el alma en esta luz!/ Nació el Amor, nació la Patria, / mi Patria unida, más allá de la divisa”.

Como se nota, un aspecto importante del argumento del ballet *Nocturno nativo* es cómo se muestran dos hechos significativos de la historia uruguaya: la figura del caudillo y su liderazgo en la divisa. El ballet se ambienta hacia 1830, y hace referencia al proceso de independencia de la Banda Oriental, territorio conquistado y colonizado por los españoles en 1564 y que formó parte del Virreinato del Río de la Plata hasta la Declaratoria de la Independencia, el 25 de agosto de 1825. Durante ese proceso se fue gestando el sentimiento de pertenencia a grupos liderados por «caudillos», figuras carismáticas entre los gauchos que destacan por su valentía, búsqueda de libertad y destreza en las actividades campestres. Como símbolo de identificación con un caudillo y para diferenciarse de su rival, comenzaron a utilizarse cintas rojas o celestes (luego blancas) en los sombreros y brazos de los gauchos; fenómeno que los historiadores sitúan hacia 1808³. A esta singularidad se le llamó *divisa*⁴, es decir, bandos opuestos de gauchos colorados o blancos que, liderados por un caudillo, se enfrentaban entre sí y con españoles y portugueses, con la finalidad de la independencia del territorio denominado Banda Oriental.

En medio de esas querellas que siguieron luego de la independencia, lo que comenzó por ser un conflicto de bandos entre los primeros presidentes Oribe (divisa blanca) y Rivera (divisa colorada), se transformó en una guerra internacional: la Guerra Grande (1839-1852). Finalizada la misma, hubo dos maneras de concebir la paz: la política de fusión que enfatizaba Montevideo dentro de los partidos tradicionales Blanco y Colorado, y la política de pactos, que practicaron los caudillos de ambas facciones. El resultado era idéntico, pero los fundamentos ideológicos esgrimidos diferían. Ambas políticas, en fin, reproducían el viejo dualismo cultural del cual el naciente país no había logrado aún salir. La fusión tenía sus bases en la ciudad, la política de pactos hallaba más eco en la campaña.

Más allá del enfoque político de fusión o de pactos, los conflictos perduraron y en la batalla de Masoller, pierde la vida el caudillo blanco Aparicio Saravia, el 10 de

³ Véase Barrán, José. *Historia del Uruguay: Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco*, Banda Oriental, Montevideo, 1998, p. 62.

⁴ Véase Williman, José. *Historia Uruguaya: La Banda Oriental en la lucha de los Imperios*, Banda Oriental, Montevideo, 1998, I: pp.113-118; II: pp. 5-30.

septiembre de 1904. La obra *Nocturno nativo* se estrena en 1935, a treinta y un años de la muerte del caudillo, un hecho singular para el partido Blanco.

La escenografía

Veamos detalles de la escenografía, que muestran también elementos de la cultura campestre del Uruguay. Creada por José Olivetti, la escenografía fue concretada por Wilfredo Toamarán (1921-1999), entonces joven artista plástico y bailarín. Gracias a entrevistas que le realizamos en la década de 1990, este bailarín fundador nos aportó una serie de acuarelas que pintó especialmente, y datos e indicaciones sobre documentos y fuentes. Dentro de los datos, se destacan las fotografías de las escenografías y la indicación de su lugar de preservación: el Archivo de la Imagen, del mismo SODRE. Como creador de los bocetos, Toamarán los reconstruyó a raíz de las entrevistas, lo cual aporta una fuente primaria imprescindible para comprender la intención nativista de los autores.

De esas entrevistas se obtuvieron datos importantes en lo referente a la confección de los trajes de acuerdo al personaje a danzar; sobre la ayuda de Toamarán a Lagartera y Mantero en la decoración escenográfica; sobre cómo fue el estudio del argumento junto a su creador, Víctor Pérez Petit; acerca de la interpretación del rol de los personajes en la adaptación del movimiento al bailar, trabajo que se hizo en conjunto con el coreógrafo Alberto Pouyanne; y finalmente, sobre la dinámica de los ensayos, pues desempeñaba las funciones de bailarín y ayudante de escenografía. En el primer aspecto, o sea, la creación de los trajes, Toamarán dijo: “Leíamos el argumento varias veces. A cada uno le tocaba un fragmento, para no cansarnos o distraernos. Cada lectura nos aportaba imágenes de los personajes que después, tratamos de reflejar en el vestuario”.

En cuanto al segundo aspecto, la decoración escenográfica, nos relató:

En ese entonces se estrenaba mucho ballet clásico en el Teatro Solís. Para la escenografía del fondo del escenario utilizamos la misma que la del primer acto del ballet *Giselle*. Entonces, se nos ocurrió usar los decorados de las temporadas ya estrenadas con el agregado de elementos criollos, como el árbol del ceibo, el rancho y la carreta.

En el tercer aspecto, el estudio del argumento junto a Víctor Pérez Petit, Toamarán afirmó:

Víctor y Vicente [Ascone] trabajaban juntos. Antes de los ensayos, nosotros veíamos que conversaban detalles como desde qué ángulo debían salir los personajes, donde tenían que pararse para actuar y las pausas entre un cuadro y otro. Estuvieron como quince días haciéndonos cambiar de lugar. Era un lío (risas) pero después, se pusieron de acuerdo.

En el cuarto aspecto, la interpretación del rol de los personajes en la adaptación del movimiento al bailar, Toamarán resaltó el trabajo en conjunto con el maestro coreógrafo Alberto Pouyanne: “Cuando se pusieron de acuerdo [compositor y poeta], el maestro Pouyanne nos enseñó la coreografía. Era muy exigente, pero tenía mucha paciencia, y nos dimos cuenta que también había trabajado con Víctor y Vicente, porque aprendimos bastante rápido”.

Como último aspecto, la dinámica de los ensayos, Toamarán —en sus facetas de bailarín (en el personaje de mozo) y ayudante de escenografía—, nos relató:

Iba dos horas antes del ensayo con los bailarines para preparar las maquetas con Lagardera y Mantero. Dibujábamos a lápiz, usábamos papeles de colores, pegamento y acuarela para dar la sensación de profundidad en el cartón; sobre todo en los ángulos. Subíamos las maquetas al escenario y las mirábamos desde diferentes distancias de la platea. Nos sentíamos Miguel Ángel (risas). Nos turnábamos para que el trabajo no fuera tan pesado. Saber dónde estaría ubicada la decoración me ayudaba cuando tenía que bailar, así que, me sentía un bailarín ‘privilegiado’ (risas)⁵.

El vestuario

Dentro de la vestimenta y la escenografía que se utilizaron en el ballet *Nocturno nativo*, la simbología visual que se le aporta al espectador mediante detalles en la vestimenta de los personajes en relación con la identificación con las divisas es muy significativa. El carrero viste un chaleco rojo en alusión al bando colorado y la pollera de su amada luce bandas celestes y blancas. Si bien las fotos que se encontraron en el Archivo de la Imagen del SODRE están en blanco y negro, en las entrevistas realizadas a las bailarinas fundadoras Olga Banegas, Magdalena Scheffer y Pepita Álvarez, descubrimos los colores representativos de la divisa. Sucede que las bailarinas aún conservan sus trajes, como reconocimiento a esta obra fundacional del Cuerpo de Baile del SODRE y por un vínculo emocional evidente hacia la institución. A través del bailarín fundador y ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán, tuvimos la posibilidad de entrevistar al bailarín Alfredo Corvino, quien interpretó el rol de «el carrero». Este bailarín también conservaba su traje. Como la institución Cuerpo de Baile del SODRE estaba naciendo, fueron los bailarines y el diseñador Lagardera y Mantero quienes aportaron las telas para la confección de los trajes. Se observa que aquello fue un esfuerzo

⁵ Todas las citas fueron tomadas de Rueda, Carmen. *El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas fundadoras y sus diferentes aportes técnico-coreográficos en las obras de autores nacionales*, CSIC, Montevideo, 1998.

compartido por todos los intérpretes en la consolidación de un sueño: fundar un cuerpo de baile estatal.

Contexto sociocultural

Este empuje cultural se hace realidad en medio de un contexto político de facto: la dictadura del Dr. Gabriel Terra (1933-1938). Los uruguayos de la “generación del centenario”⁶ tuvieron más de un motivo para sentirse optimistas respecto del país en que vivían y mirar orgullosos el pasado más inmediato por la tarea emprendida. Pero hacia 1930 esa visión idealizada fue puesta a prueba. Dificultades de índole económica y social desencadenaron en que luego de la primera presidencia de Terra, de 1931 a 1933, se afirmara una polarización política entre blancos y colorados que culminó en el golpe de Estado del 31 de marzo de 1933, una nueva Constitución en 1934 y un gobierno dictatorial que finalizaría con las elecciones del 27 de marzo de 1938.

En medio de este ríspido clima político, el compositor Vicente Ascone y el escritor Víctor Pérez Petit crean el ballet *Nocturno nativo*, con intención de mostrar la unión más allá de los avatares circunstanciales. El coro entona “¡Gocemos esta vida que es tan bella!/ ¡Empapemos el alma en esta luz!/ Nació el Amor, nació la Patria, / mi Patria unida, más allá de la divisa”. Sin embargo, aún con esta pretendida "neutralidad" de dos de los autores, el coreógrafo Alberto Pouyanne resalta a la bailarina que interpreta a la flor de ceibo –considerada la flor nacional–, en tres de los cuatro cuadros.

A manera de cierre

A partir de las entrevistas realizadas a los bailarines fundadores que nos guiaron hacia las fuentes documentales iconográficas, fotos de vestuario y de escenografía, y el contrapunto que hemos podido hilar entre el argumento y el contexto al poner en diálogo a las distintas fuentes, podemos destacar las siguientes consideraciones finales.

En primer lugar, las fotos de la escenografía de los cuadros 1º-3º y 2º-4º nos ponen en conocimiento de la reutilización de escenografías de los ballets clásicos que se estrenaban en el Teatro Solís hacia 1930, adaptándolas a la temática nativista del argumento de Pérez Petit.

En segundo término, entre 1930 y 1940, varias compañías de ballet rusas y francesas en giras por Sudamérica presentaban el repertorio de la danza clásica, en obras

⁶ En alusión a la jura de la Constitución del 18 de julio de 1830, la primera Carta Magna de la República Oriental del Uruguay.

como *El lago de los cisnes* y *Giselle*. Por tanto, que el compositor Vicente Ascone haya optado por un argumento nativista a la hora de componer este ballet, demuestra un talento proyectado en lo moderno, para esa época.

Un tercer punto a tener en cuenta, es el recitado de los bailarines «el carrero» y «su amada» en el tercer cuadro, “Danza criolla”. Este fue un efecto novedoso para los espectadores de aquel entonces. Adicionalmente, el compositor optó por la incorporación de un coro en el final de la obra, junto al desplazamiento del bailarín en el cuarto cuadro, “Amanecer”. Así, reafirma a varias voces, trabajadas con procesos contrapuntísticos, el mensaje “nació el Amor, nació la Patria,/mi Patria unida, más allá de la divisa”⁷. El coro situado detrás del escenario sin duda debió ser otra sorpresa para el público.

Como último aspecto significativo, se observa el énfasis del argumento en el amor de una pareja cuyos integrantes pertenecen a bandos contrarios, a distintas divisas. El ingenuo resultado –la construcción de un amor a la Patria más allá de esa división partidaria– como corolario de ese sentimiento superador, que idealiza la unión y permite el hallazgo de una «única» identidad, demuestra el romanticismo típico asociado al nativismo de la época. La amada, hija del bando blanco, deviene en la flor de ceibo, que como dije, predomina de manera simbólica en toda la obra asignando a la bailarina numerosas apariciones escénicas con una coreografía casi de rol protagónico, si bien otras veces va rodeada de pájaros teruteru, loras, mariposas e insectos.

Por todo lo expuesto, podría afirmarse que los autores apelaron a la potencia de algunos símbolos visuales (carreta, rancho, árbol de ceibo y la flor misma) destinados a destacar una identidad «nacional». Esos símbolos, detectables en la escenografía y el vestuario, refuerzan los elementos musicales aportados por Ascone, compositor hasta el momento olvidado por la musicología uruguaya. En tal sentido, una reposición históricamente informada –que permita hacer sonar la partitura que estoy procesando actualmente y reconstruya coreografía, escenografía y vestuario a partir de estos otros datos y testimonios– quizá reactivaría un patrimonio histórico de la música académica y del ballet en el Uruguay aportando una nueva reflexión sobre la identidad cultural de ese país.

⁷ Pérez Petit. Nocturno nativo, p. 20.

Carmen Rueda Borges: Profesora de Educación Musical, se graduó del Instituto de Profesores "Artigas" en 2001. Licenciada en Musicología por la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, Uruguay (2008). Magíster en Ciencias de la Educación, con énfasis en Educación Musical, por la Universidad ORT Uruguay (2010). Desde 2017 realiza el programa de Doctorado en Música, Área Musicología, en la Universidad Católica Argentina. Es profesora por concurso en las asignaturas Historia de la Música e Historia del Arte en nivel terciario, y docente de materias musicales en la Escuela de Danza Clásica del SODRE. Ha participado como ponente en congresos realizados en Chile, Uruguay y Argentina. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.

Invitación a la etnomusicología de los pueblos originarios

Irma Ruiz
UBA - CONICET

Resumen

Esta ponencia es un alegato a favor de la investigación de las prácticas musicales de los pueblos originarios, área de vacancia que se halla en una situación límite en Argentina. Frente a esta preocupante realidad, consideré oportuno valirme de esta XXIII Conferencia AAM y XIX Jornadas INM, a fin de interpelar a la audiencia joven que pueda hallarse en instancias de elección de un campo específico de estudios. Para ello, elegí como compañero de ruta al etnomusicólogo y antropólogo social británico John Blacking y su libro *How musical is man?* (1973), por dos razones principales. La primera, porque ha sido un profundo pensador sobre la música, a la que definió como “sonido humanamente organizado”, dando cuenta de su inseparabilidad de los seres que la crean, la reproducen, la practican y la escuchan. En segundo lugar, porque el análisis de las ideas centrales de su teoría ilustra sobre una etnomusicología que une los conocimientos musicales y antropológicos de modo consistente y original.

Estudiar culturas diferentes a la propia conduce a vivir experiencias enriquecedoras mediante el acceso al conocimiento de otros mundos y otras músicas; experiencias que, además, proporcionan herramientas para descubrir entresijos interesantes en nuestras músicas y modos de vida.

Conceptos clave: etnomusicología, antropología, pueblos originarios, John Blacking, prácticas musicales.

Invitation to the Ethnomusicology of the Aboriginal Peoples

Abstract

This paper is a statement in favor of the investigation of the musical practices by the aboriginal peoples, a vacant area currently going through an extreme situation. In the face of this alarming reality, I considered it opportune to use this 23rd AAM Conference and 19th INM Symposium in order to appeal to younger audiences in the instance of choosing a specific field of study. To do so, I chose to team up with British ethnomusicologist and social anthropologist John Blacking and his book *How Musical Is Man?* (1973) for two main reasons. First of all, because he has been a great thinker in regards to music, which he defined as “humanly organized sound” accounting for its inseparability from the beings that create, promote, practice and listen to it. Secondly,

because the analysis of the core ideas of his theory shed light on an ethnomusicology that brings together musical and anthropological knowledge in an original, consistent way.

Studying cultures different from our own drives us to some enriching experiences through our access to knowledge from other worlds and other kinds of music –experiences that, in addition, provide us with tools to discover interesting details in our different kinds of music and ways of life.

Keywords: ethnomusicology, anthropology, aboriginal peoples, John Blacking, musical practices.

Según los anuncios de esta reunión científica, la actual edición “convoca a investigadoras e investigadores musicales a participar con trabajos sobre los temas de investigación que les preocupen en la actualidad, buscando ofrecer un panorama de los intereses musicológicos vigentes en nuestra región”. Al leerla, sentí que me invitaba a socializar un «tema que me viene preocupando», y con el que pretendo aportar algunas reflexiones sobre los «desintereses musicológicos vigentes en nuestra región». Concretamente, me refiero al desinterés por investigar las prácticas musicales de los pueblos originarios, un área etnomusicológica virtualmente ausente en estas reuniones desde hace años, aunque siempre fue poco poblada en Argentina.

Como creo que hay interesantes razones para revertir esta situación, decidí volcar un puñado de consideraciones propias y ajenas en este foro –y me disculpo si no constituye una ponencia propiamente dicha–, esperando contar con una audiencia de jóvenes que eventualmente se sienta interpelada. A tal fin, elegí como compañero de ruta al etnomusicólogo y antropólogo social británico John Blacking quien, precisamente, nos ha interpelado fuertemente en 1973 al preguntarse y preguntarnos, mediante el título de un pequeño y profundo libro: *How musical is man?* Una interrogación traducible como ¿cuán musical es el ser humano?, pues ese “*man*” refiere a los componentes de la especie humana. De allí su afirmación de que “[h]ay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música, como el lenguaje y posiblemente la religión, es un rasgo específico de nuestra especie”¹.

Pero Blacking va más allá, pues considera que todos los seres humanos están habilitados para la música y que es el sistema capitalista el que ha construido los obstáculos para instaurar la inequidad, especialmente de clase, de la que somos testigos. Por ello dice:

[...] debemos preguntarnos por qué, aptitudes musicales aparentemente generales deberían verse restringidas a unos pocos elegidos, precisamente en sociedades que se tienen por culturalmente avanzadas. [...] ¿Debe la mayoría tornarse “amusical” para que unos pocos se vuelvan más “musicales”?²

Se advierte en este discurso la pregunta que solemos hacernos cuando en sociedades tradicionalmente ágrafas –especialmente en lo que refiere a la notación musical– observamos que cantan y danzan todos los que quieren participar, o los que les

¹ Blacking, John. *How musical is Man?*, University of Washington Press, Washington, 1973. Las citas que utilizo pertenecen a la traducción al castellano de Francisco Cruces. Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, Madrid, 2010. [Prólogo de Jaume Ayats. Se trata de la primera reimpresión de esta traducción, editada en 2006.], p. 34.

² Blacking. *¿Hay música en el hombre?*, p. 30, comillas en el original.

corresponde por equis razones, pero nadie queda afuera porque «desafina», por ejemplo. Y no porque les dé lo mismo afinar o desafinar, sino porque no desafinan. Y no desafinan porque han experimentado que cantar es tan natural como hablar. En estas culturas no se enseña a cantar ni a danzar, se aprende por mimesis, oyendo y viendo, y se practica en cada ocasión sin ensayos. Lo antedicho no niega que haya personas más hábiles que otras y que se reconozcan estas habilidades; de hecho, puede haber quien dirija un grupo, o expresiones de solista y coro. Lo que quiero destacar es que ser menos hábil o tener una voz poco potente no inhabilita a participar. Además, tradicionalmente, los aborígenes cantan y danzan en rituales o fiestas en las que disfrutan participando colectivamente. Sé que las generalizaciones tienen su riesgo y, por otra parte, sé que los cambios se producen aceleradamente; solo entreabro una puerta hacia la diversidad que tenemos que enfrentar al estudiar etnomusicológicamente a un grupo aborígen, tanto por sus diversos universos sonoros, como por los diversos conceptos que rigen sus acciones y que debemos descubrir.

Retornando al libro de marras, no es mi propósito dedicar espacio a las críticas que ha recibido, ni adentrarme en las innumerables frases dignas de análisis que contiene, sino tomar la frase inicial y unas pocas más que me permitan mostrar algunas facetas de lo que ofrecen las investigaciones en el área de referencia. La frase aludida explica el porqué de mi elección para esta precisa ocasión. Dice: “Éste no es tanto un estudio académico sobre la musicalidad humana como un intento de reconciliar mis experiencias con la música en diferentes culturas”³

Es decir que fueron esas experiencias diversas las que le suscitaron múltiples y sabios interrogantes. Les pregunto a los jóvenes: ¿por qué entonces no animarse a vivir esas «experiencias diversas»? O mejor, otras experiencias con una diversidad distinta. Los tiempos han cambiado y las respuestas a los nuevos tiempos suelen ser tan disímiles, que mientras unos miembros de pueblos originarios aspiran a mimetizarse con las producciones de la sociedad hegemónica, otros buscan volver a sus orígenes –de los cuales alguna vez, quizá, renegaron– hartos de ser víctimas del racismo. En medio de esos extremos, hay quienes continúan con fuerza sosteniendo sus propios valores socioculturales tradicionales básicos, que nunca abandonaron y hasta ocultaron, pero siempre atentos y abiertos a aquello que les pudiera interesar adoptar. No identificaré a unos y otros con precisión, porque sería injusto y hasta peligroso en el momento histórico-

³ Ídem, p. 23.

político que vivimos, pero conozco casos de todas esas posiciones en nuestro país, la gran mayoría de las cuales están esperando quién las estudie o las profundice desde la etnomusicología.

Siempre es interesante analizar las respuestas de cada pueblo a los desafíos de los choques culturales y las nuevas condiciones que conlleva en el discurrir histórico, pero debo decir que el regreso a sus orígenes es cada día más nutrido, debido a los procesos de etnogénesis. Se trata de procesos de revalorización y recuperación de identidades aborígenes que merecen nuestra atención, y que están validados por los derechos adquiridos desde 1994 y constan en el artículo 75, inciso 17 de la Constitución Nacional de 1994, ignorado por muchos argentinos, al punto de preguntarse, por ejemplo, «qué les ha dado ahora a los *mapuche* por recuperar sus tierras». Pues bien, lo que hacen es pedir el cumplimiento de la Constitución que, entre otras cosas, reconoce:

la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos; garantiza el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconoce la personería jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan⁴.

Este amplio texto reemplaza al muy escueto artículo 67 de la Constitución de 1853 que proponía “conservar un trato pacífico con los indios”⁵: ¿será que el General Julio A. Roca no había leído la Constitución antes de lanzarse a la conquista de lo que llamó «desierto», tan solo porque sus pobladores eran esos indios a los que había que tratar «pacíficamente»? Y continuaba: “convertirlos al cristianismo”, una misión que perdura hasta hoy y que parte de menospreciar la capacidad de los aborígenes de tener sus propios sistemas cosmológicos.

Afortunadamente, las investigaciones antropológicas han cobrado solidez, cuando no excelencia, incluso en las cuestiones jurídicas y de derechos de los pueblos originarios, entre otras áreas, pero siguen sin incluir las prácticas musicales. Debo decir que, a pesar de que me esforcé en tratar de convencer a algún colega de que, sin entrar en transcripciones y análisis de las músicas en sí, hay mucho que observar, escuchar y preguntar sobre las prácticas musicales, reconozco que sin conocimientos musicales no es fácil que surjan esas acciones o que tengan buenos resultados. Tuve oportunidad de apreciar, hace tiempo, que el material musical registrado por colegas antropólogos era

⁴ *Constitución de la Nación Argentina*, 1853, reforma de 1994, artículo 75, inciso 17. Recuperado de [<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm>]

⁵ *Constitución Nacional Argentina* 1853 y reformas, artículo 67. Recuperado de [<http://www.biblioteca.jus.gov.ar/constitucionargentina1853.html>]

insuficiente para aportar algo de mi parte a su contenido, porque no me podían responder las preguntas que les hacía y que ellos debían haber hecho en ocasión del registro. Sin embargo, cuando en 1964 surgió la propuesta de Alan Merriam⁶ de una “antropología de la música” constituida por un 50% de musicología y otro 50% de antropología, la opción que sostuvieron varios etnomusicólogos que no estaban dispuestos a adquirir conocimientos antropológicos después de largos años de ejercer su tarea desde otra óptica —algo comprensible, por cierto—, fue trabajar con un/a antropólogo/a.

Analizadas las posibilidades de resolver el tema, concluyo que, mientras es posible adquirir conocimientos antropológicos mediante cursos y lecturas apropiadas —sin necesidad de cursar toda una carrera—, sabemos que educar musicalmente el oído de las personas es una tarea larga, que requiere años de práctica. Solo resta, a mi juicio, la opción de trabajar conjuntamente, pero desde el trabajo de campo, pues los análisis hechos en el «laboratorio» sin haber asistido a las ocasiones registradas, revelan esta carencia. Llegados a este punto, se puede comprender por qué hago esta propuesta aquí y no en un congreso de antropología.

Volvamos a Blacking, quien falleció de cáncer a los 62 años, en 1990. Unas líneas sobre su historia de vida revelan que la primera experiencia con culturas diferentes se produjo en 1948-49, durante el servicio militar en Malasia, circunstancia vital que habría de conducirlo a orientar sus estudios —hasta entonces solo musicales y, en especial, pianísticos—, hacia la antropología. A modo de confesión dice: “[...] mis conclusiones y sugerencias son exploratorias. Expresan el dilema de un músico convertido en antropólogo profesional, y es por esa razón por lo que dedico el libro a Meyer Fortes”⁷.

Fortes, importante antropólogo británico nacido en Sudáfrica, lo estaba formando en el King’s College e, inteligentemente, lo envió a París durante unas vacaciones de verano en 1952, a estudiar con el etnomusicólogo André Schaeffner⁸. En ese entonces, Blacking admite que dedicaba más tiempo a la música que a los cursos de antropología. Fortes, quien habría advertido la importancia de las prácticas musicales en los pueblos de referencia, durante sus investigaciones en África, sabía que los

⁶ Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1964.

⁷ Blacking. *¿Hay música en el hombre?*, p. 23.

⁸ Schaeffner fundó en 1929, en el Musée de l’Homme, lo que habría de ser más adelante el “Departamento de Etnomusicología” y tuvo una amplia trayectoria como etnógrafo en África.

antropólogos no suelen tratarlas por no considerarse aptos, y halló en los intereses de Blacking la conjunción apropiada para guiarlo hacia la etnomusicología.

El dilema al que se refiere Blacking se advierte en los siguientes datos, algunos ya expresados: pianista antes del servicio militar en Malasia en 1948-49, estudiante de antropología en los años posteriores y de etnomusicología en París en 1952, licenciado en antropología en 1953. Perfeccionándose como pianista en 1954 en París y realizando investigaciones de campo entre los venda en Sudáfrica, de 1956 a 1958 –resultante de lo cual obtuvo su PhD en 1965–, tarea que continuaría durante varios años en otros grupos de África, gracias a la cual dice haber llegado a comprender mejor su propia sociedad y haber aprendido a apreciar mejor su propia música.

Concediéndole un lugar especial, afirmaba

[l]a etnomusicología tiene el poder de revolucionar el mundo de la música y la educación musical siempre que se deje guiar por las implicaciones de sus descubrimientos y se desarrolle como un método de estudio, y no solo como un campo⁹

Un método que tiene en las herramientas de la antropología, un puntal. “Estoy convencido –decía– de que una aproximación antropológica al estudio de *todos* los sistemas musicales [del mundo] les hace más justicia que cualquier análisis de sus patrones de sonido tomados en sí mismos”¹⁰.

Lo cual confirma en otra de sus frases propicias al debate: “a no ser que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carecerá de sentido”. Y lo dice, pues sostenía que el motivo que hace posible una actividad musical es siempre “extramusical”.

En su interesante y breve Prefacio, vuelca llanamente sus experiencias y dice: “Los venda me enseñaron que la música nunca puede entenderse como una cosa en sí misma, y que *toda* música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar sentido”¹¹.

Por cierto, ello no ha sido óbice para haber dedicado múltiples páginas a analizar las estructuras superficiales y profundas de la música *venda*, aplicando estos conceptos chomskianos. O sea, puso fuerte interés en analizar las músicas en sí, pero entendiendo que para hacer etnomusicología se requiere que ese análisis se enriquezca con el aporte del componente antropológico, que le otorga sentido a su inserción en el contexto

⁹ Blacking. ¿Hay música en el hombre?, pp. 30-31.

¹⁰ Ídem, p. 26.

¹¹ Ídem p. 25, cursivas en el original.

sociocultural del que forma parte. Al definir la música como “sonido humanamente organizado”, está claro su objetivo de destacar la interdependencia entre lo sonoro y lo sociocultural.

Como pueden apreciar, estoy interpelando a esa posible audiencia joven aludida, mostrando un enfoque de las investigaciones etnomusicológicas que considero positivo y enriquecedor. Mi pregunta es: ¿van a dejar que los interesantes cambios que están sucediendo en los pueblos originarios queden en manos de antropólogos no-etnomusicólogos, que por un erróneo respeto hacia la musicología y falta de formación suelen dejar fuera las prácticas musicales? ¿Por qué no aportar conocimientos sobre nuestros pueblos originarios precisamente cuando están transitando una época muy especial, en la que van recuperando espacios y autoestima comunitaria?

Soy consciente de que, académicamente, estamos en una época difícil, poco propicia para hallar cauces institucionales que permitan hacer elecciones de cualquier tipo. No obstante, quizá el hecho de que las investigaciones que propongo constituyen un área de vacancia, sea un punto a favor. Asimismo, sé de las dificultades que conlleva trabajar en zonas inhóspitas, como son la mayoría de las que ocupan estos pueblos en Argentina, para más, lejanas de nuestros domicilios. También sé de los escollos que surgen en la interlocución, aun cuando actualmente la casi totalidad son bilingües; sé que no siempre podemos alimentarnos bien, pues debemos instalarnos donde ellos han sido compelidos a vivir y compartir las carencias, el calor, los insectos en las zonas cálidas y el frío en el sur. En fin, no es fácil, pero convengamos en que si fuera imposible nadie habría hecho trabajos de campo.

Además, esos avances de la antropología antes aludidos, facilitan la tarea, pues hoy se cuenta con numerosos artículos y libros –aunque no de todos los grupos– y hasta con tesis doctorales antropológicas sobre problemáticas de pueblos originarios; mientras la etnomusicología, aunque también aporte publicaciones y unas pocas tesis doctorales, sigue siendo infinitamente pequeña.

Finalmente, de más está decir que mi mensaje es para quienes aún no saben qué decidir, pues respeto todas las elecciones surgidas de intereses personales. No hay camino mejor que investigar lo que más nos interesa, si es que tenemos la fortuna de elegir. Solo clamo por la continuidad de un área que juzgo fascinante, interesante, desafiante y necesaria.

A lo expuesto hasta aquí, cabe agregar el punto neurálgico del tema, que es menester destacar y consiste en dar cuenta de los beneficios que provee el hecho de

introducirse en el conocimiento de unidades socioculturales no-occidentales. Ese «Otro» cultural que forma parte de nuestro país y sobre el que hemos ejercido violencia de diverso tipo desde hace más de cinco siglos. Me refiero al hecho de que afrontar el desafío de estudiar culturas diferentes a la propia conduce a vivir experiencias enriquecedoras mediante el acceso al conocimiento de otros mundos y otras músicas, permitiéndonos acceder a formas de vida y de pensamiento que difieren de aquellas que transitamos habitualmente y nos compele a recorrer otros mundos y a rever conceptos y acciones que damos por universales desde la inmersión natural en nuestra cultura. Experiencias que, simultáneamente, nos proporcionan nuevas herramientas para descubrir entresijos interesantes en nuestras músicas y modos de vida.

Me pregunto: ¿es tan difícil preguntarnos si poseemos o carecemos de esa disposición a transitar esos otros mundos y plantearnos si tenemos disposición para penetrar en terrenos incognoscidos que seguramente producirán cierto grado de transformaciones en nuestro hacer y pensar intracultural?

Concluiré con una anécdota divertida y esclarecedora de los problemas de los primeros tiempos, no tan lejanos, que incluyó el etnomusicólogo estadounidense Bruno Nettl en su presentación, en ocasión de los festejos del 50º aniversario de la fundación de la *Society for Ethnomusicology* (SEM), en 2005¹². Según su narración, aun después del nacimiento de la SEM seguía siendo socio de la *American Musicological Society* (AMS) y solía presentar ponencias sobre *Native American music* en los congresos de la AMS. Previa aclaración de que los musicólogos participantes lo consideraban a él y al tema de su área fuera del foco de interés, pero eran amables, contó que una vez uno de ellos le preguntó: ¿Ud. además investiga sobre música normal?¹³

Pues bien, mi propuesta es que se pregunten si estarían dispuestos a investigar música «anormal».

¹² Nettl, Bruno. "We're on the Map: Reflections on SEM in 1955 and 2005", *Ethnomusicology*, 50, 2, 2006, pp. 179-189.

¹³ Textual: "Do you also do research on normal music?" [Nettl. "We're on the Map", p. 184].

Irma Ruiz: Licenciada y Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires; etnomusicóloga; Profesora de música por el Conservatorio “Manuel de Falla”. Profesora de “Introducción a una antropología de la música”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (1987-2011); Profesora consulta (UBA), desde 2012. Investigadora Principal del Consejo de Investigaciones Científicas (1983-2010). Investigadora, Jefa de la División Científico-Técnica y Directora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (1966-1996); Presidenta de la Asociación Argentina de Musicología; Directora (1989-2001) de la parte argentina del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Madrid, 1999-2002); Miembro de Comisiones Asesoras del CONICET. Autora de textos editados en publicaciones periódicas, diccionarios y libros de Alemania, Argentina, Bélgica, Bolivia, Chile, Ecuador, EEUU, España, Gran Bretaña y Portugal. Temas de investigación: antropología musical, cosmología, ritual y *performance* en pueblos originarios de Sudamérica; en especial, *mbyá-guaraní* (Argentina); tango.

***Vocales* de Mariano Etkin: hacia una caracterización estética de sus últimas obras**

María Lihuén Sirvent
Agustín Rodríguez
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “El CLAEM en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” bajo la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez en la FBA-UNLP. Trabajamos sobre la premisa de que el CLAEM fue un evento inédito en Latinoamérica y su presencia significó una bisagra en la escena musical latinoamericana ya que puso en contacto a los compositores locales con las vanguardias de Europa y de Estados Unidos.

En este trabajo analizamos la obra *Vocales* (2013) para piano y barítono del compositor Mariano Etkin (1943-2016).

Nuestra hipótesis es que esta obra tiene características que nos permiten hablar de un quiebre particular en la estética de la música del compositor que se ha caracterizado por poseer una concepción temporal no lineal.

En *Vocales* hallamos un proceso de repetición mínimamente variada que se estructura de manera tal que, si bien a nivel microformal los materiales podrían parecer ser estáticos, en la macroforma de la obra ellos interactúan y se desarrollan de forma teleológica al presentar características direccionales a partir del ascenso paulatino del registro o el aumento en las duraciones entre otros procedimientos.

A partir del análisis de esta obra, buscamos acercarnos a una caracterización estética de las últimas obras del compositor.

***Vocales* by Mariano Etkin: Towards an Aesthetic Characterization of his Last Works**

Abstract

This work is part of the research project "The CLAEM in the Argentine and Latin American music scene of the second half of the Twentieth Century" under the direction of Dr. Edgardo Rodríguez at the FBA-UNLP. We work on the premise that CLAEM was an unprecedented event in Latin America and its presence meant a hinge in the Latin American music scene by bringing the avant-garde of Europe and the United States into an institution located in Buenos Aires.

In this work we analyze the piece *Vocales* (2013) for piano and baritone by Mariano Etkin (1943-2016).

We argue that this piece has characteristics that show a break in the aesthetics of the composer's music previously signed by a non-linear temporal conception.

In *Vocales* we find a minimally varied repetition process that is structured in such way that, although at a microform level the materials could appear to be static, in the macro-form they interact and develop teleologically by presenting directional characteristics to starting from the gradual ascent of the registry or the increase in durations among other procedures.

From the analysis of this work, we seek to approach an aesthetic characterization of the composer's latest works.

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX a cargo de la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez radicado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Dicho proyecto estudia las influencias y posibles cambios que se derivaron a partir del funcionamiento del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella. Trabajamos sobre la hipótesis de que el CLAEM fue un evento inédito en Latinoamérica y su presencia significó una bisagra en la escena musical latinoamericana ya que puso en contacto a los compositores locales con las vanguardias de Europa y de Estados Unidos.

En este trabajo analizamos la obra *Vocales* (2013) para piano y barítono del compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016) quien fuera becario del CLAEM. Nuestra hipótesis es que esta obra tiene características que nos permiten hablar de un quiebre particular en la estética de la música del compositor, la cual se ha caracterizado por poseer una concepción temporal no lineal. Tomamos el concepto de linealidad desarrollado por Jonathan Kramer en su libro *The Time of Music*¹ donde el autor sostiene que la música tiene la capacidad de alterar la percepción del paso del tiempo al configurar una temporalidad propia. De ese modo, el discurrir del tiempo musical puede ser lineal o no lineal. El autor considera tiempo lineal a aquel en el que el devenir temporal depende del proceso y direccionamiento de la escucha de acuerdo a implicancias provenientes de eventos anteriores en la pieza. Contrario a esto, en el tiempo no lineal los eventos musicales de una pieza no guardan una relación causal entre sí generando una percepción del tiempo como una continuidad adireccionada. En otras palabras, nos referiremos al tiempo lineal como un tiempo teleológico, donde los eventos tienen un devenir necesariamente direccionado de un punto hacia otro y al tiempo no lineal como ateleológico. Este último ha caracterizado la vasta mayoría de las obras del compositor Mariano Etkin.

Según las palabras del propio compositor en el texto “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”,

la puesta en práctica de planteos formales en los que se abandona la organización de tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo, característica de la música clásica y romántica europea, constituye el campo [...] en el que algunos compositores latinoamericanos hemos aportado ideas que, creemos, contribuyen a definir una cierta especificidad [...] el uso de

¹ Kramer, Jonathan Donald. *The Time of Music*, Schirmer Books, New York, 1988.

formas en que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación, en nuestro subcontinente se da más bien como recuperación de un espacio².

Podemos afirmar entonces que el compositor no sólo era consciente de la no linealidad de su obra sino que consideraba a este rasgo estético como una particularidad general que surgía de varios compositores latinoamericanos (y quizás también de otros lugares del mundo) como respuesta a la necesidad de diferenciación de cánones hegemónicos centroeuropeos.

En el marco del proyecto de investigación mencionado anteriormente, hemos estudiado un grupo de obras del compositor de diferentes épocas de su vida, entre ellas podemos destacar: *La naturaleza de las cosas*, *Recóndita armonía*, *Arenas* y *Caminos de cornisa*; y hemos encontrado como rasgo estético común la variación no desarrollante y la organización no teleológica de los materiales musicales. Podemos mencionar como ejemplo de esto el análisis de *Recóndita armonía* donde los autores sostienen que la obra se caracteriza por:

priorizar el hecho acústico; negar el tiempo lineal y el orden secuencial; emplear formas en las que se valoricen la repetición y las micro variaciones por sobre el desarrollo; y enfatizar la percepción de lo minúsculo y de los umbrales auditivos³.

En *Vocales* hallamos un proceso de repetición mínimamente variada que se estructura de manera tal que, si bien a nivel microformal pareciera ser estático, en la macroforma de la obra se desarrolla teleológicamente. Sumado a esto, Federico Monjeau advierte en su texto “Etkin tardío” un “pasaje de lo textural a lo melódicolineal” y postula que:

De las microvariaciones nota a nota de una obra como *Caminos de cornisa* [1985] a las más azarosas variaciones obra a obra de los *Estudios para lágrimas* I y II [2009-2011], Etkin ha terminado pulverizando toda evidencia de un programa estético-identitario, aunque desde luego el desarrollo de su obra sería impensable sin su personal elaboración de aquellos presupuestos más tempranos⁴.

Buscamos rastrear en *Vocales* ese cambio del discurrir temporal no lineal hacia una temporalidad teleológica. Para ello, realizamos un análisis estructural de la obra.

2 Etkin, Mariano, “Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto de Superior de Música*, 1, 1989, pp. 47-58, 55.

3 Fernández Basile, Camilo y Edgardo Rodríguez. “Recóndita armonía de Mariano Etkin y el estar en América Latina”, *8º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, 2016. Recuperado de: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56409>].

4 Monjeau, Federico. “Etkin tardío”, *Revista Argentina de Musicología*, 14, 2013, pp. 77-90, p. 88.

Segmentamos la pieza en tres grandes partes formales: sección A desde el comienzo hasta el compás 29, sección A' desde el compás 30 hasta 54 y sección B desde el compás 55 hasta el final. Las subsecciones tanto de A como de A' están conformadas por eventos breves que no se extienden por más de tres compases. En cada una de ellas, la voz canta con notas largas las diferentes vocales del español (todas menos la u), con ínfimas oscilaciones en la altura y distintas emisiones tímbricas. El ritmo se articula en un *tempo* lento con mínimos cambios que se pueden ver en detalle en la figura. El pulso resulta imperceptible debido a que las duraciones del ritmo de la voz, estructurado a partir de notas largas separadas por silencios, son variables y sin un orden predecible.

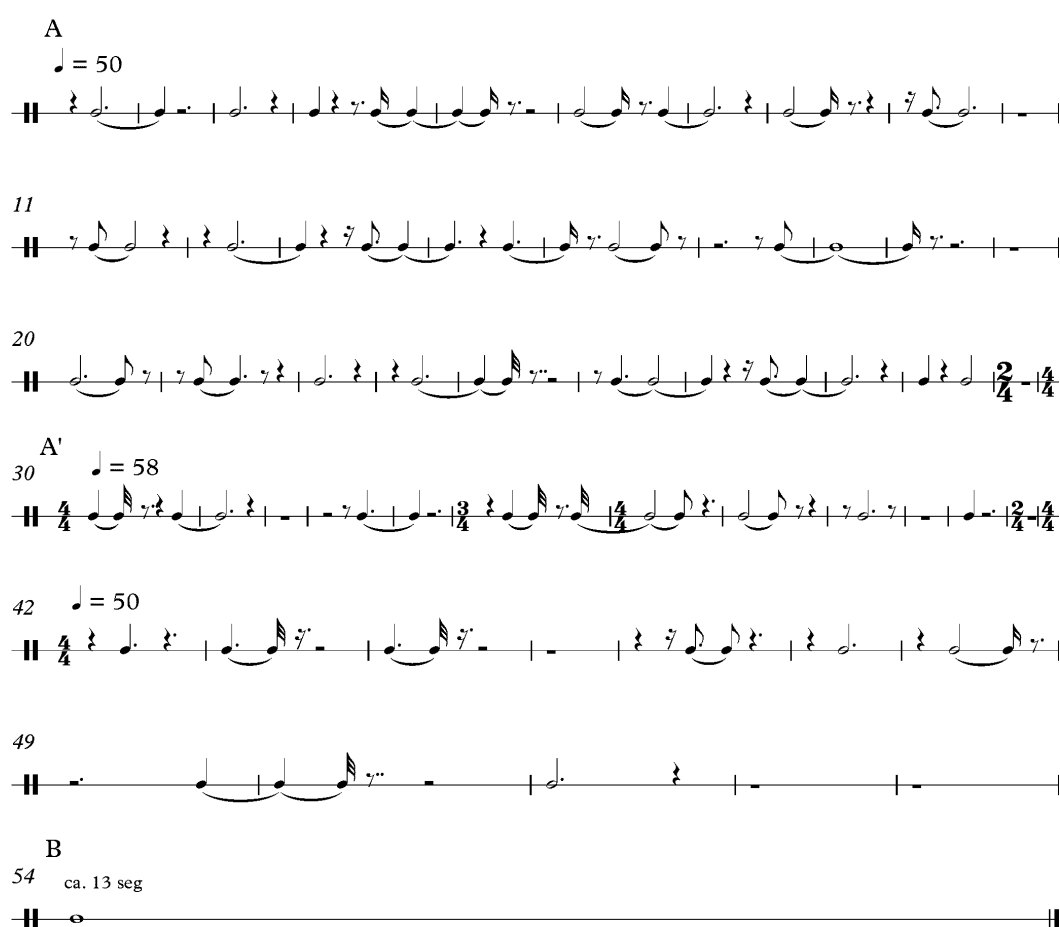


Figura 1: duraciones de la voz

A lo largo de la sección A' pareciera existir una tendencia a que las duraciones de los eventos de la voz sean cada vez más breves y los momentos de silencio entre ellos más extensos. Si analizamos las alturas de la primera sección, encontramos un ascenso desde la2 hasta lab3. Entre los compases 21 y 27 se produce un leve desvío en el que la voz permanece entre las notas re3 y fa3 hasta llegar al sonido de solo aire en el compás 28 y luego la altura aproximada de sol3 con emisión forzada, “estrangulada” y muy

inestable que da fin a la sección A. En la sección A' el comportamiento es similar: en el gráfico se puede observar cómo se produce el desarrollo en las alturas que pareciera continuar el ascenso iniciado en la sección anterior.



Figura 2: alturas de la voz

El recorrido de las alturas no se rige por una estructura fija: el movimiento puede ser, sin un orden aparente, ascendente o descendente, por grado conjunto o salto. Es a partir de este zigzag tan irregular que sostenemos que a nivel microformal el procedimiento podría remitir a una microvariación sin desarrollo, como si fuera una variación de la variación donde el orden de las secciones es intercambiable al no ser causal. Sin embargo, al analizarlo desde la macroforma, la tendencia es innegablemente ascendente y sugerentemente teleológica.

La sección B comienza con la culminación del ascenso de la voz en un grito que, según las instrucciones dadas en la partitura, “debe ser estentóreo, en un único fiato, con la máxima energía e intensidad. Timbre y altura, lenta e irregularmente cambiantes, dentro del ámbito indicado [re4 a fa4]”⁵. De esta manera se enfatiza con elementos tímbricos y de intensidad la culminación del ascenso iniciado al comienzo de la obra. El piano cumple el rol de acompañamiento. Puede ser texturalmente segmentado en dos: el acorde en el registro medio y la nota tenida en el registro grave. Las alturas, tanto de los acordes como de las notas pedal, interactúan con la voz mediante el unísono (o la octava) sincrónico, como anticipación o como resonancia. La disposición de los acordes comienza siendo abierta y luego cada vez más cerrada hasta constituir un *cluster* cromático. A lo largo de este proceso, se establece un desplazamiento en el registro hacia

⁵ Etkin, Mariano. *Vocales*, inédito, Buenos Aires, 2013.

el grave, es decir que produce un movimiento contrario al de la voz. Algo similar a la condensación en *cluster* de los acordes ocurre con la nota pedal, que primero se amplía al duplicarse por octavas y luego se superponen segundas (también por octavas).

Finalmente hacia el compás 49, se produce un cambio en este comportamiento al introducir bicordios en el registro extremo agudo que perdurarán a lo largo de la sección final. El piano en esta última sección se articula en tres planos: los dos bicordios del extremo agudo, el *cluster* cromático entre $mi\#3$ y $sib3$ y las segundas $mi1$ y $fa1$ duplicadas a la octava. Las alturas permanecen fijas hasta el final de la pieza. Sólo se producen cambios en las duraciones y en las intensidades.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems labeled A, A', and B. Each system consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is characterized by dense, complex textures. System A features a series of chords and clusters in the bass, with some notes in the treble. System A' shows a more intricate texture with many notes in both staves, including some in the extreme high register. System B continues this complexity with dense clusters and overlapping notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings, indicating a highly detailed and expressive piece.

Figura 3: alturas del piano

Como ya mencionamos, si observamos los procedimientos a nivel microformal, encontramos rasgos habituales en muchas de sus obras. Existe un gran cuidado por el detalle de cada sonido, un minucioso trabajo de microvariación e indicaciones tan precisas como sea posible. Sin embargo, en esta pieza se presenta algo poco frecuente en sus obras

previas (sobre todo en aquellas anteriores al año 2000): la mínima variación puesta al servicio del desarrollo. Mencionamos un proceso lineal de ascenso gradual de la altura hacia el registro agudo que concluye en un grito. Es un comportamiento claramente teleológico que quizás incluso puede anticiparse.

Este nuevo rasgo sería un indicio de las tendencias estéticas en las últimas obras de Etkin. Podríamos establecer como precedente a *La naturaleza de las cosas* (2001) donde la temporalidad también es mayoritariamente lineal.

Debemos mencionar además, entre cualidades poco habituales de la música de Etkin, el uso de la voz. En su catálogo de obras donde están consignadas más de cincuenta piezas, solo seis de ellas cuentan con algún uso de la voz: *Frente a frente* (1983), *Caminos de caminos* (1989), *Cinco poemas de Samuel Beckett* (2005), *Composición 2010 No. 1a*, *Composición 2010 No. 1b* y, por supuesto, *Vocales*.

Por ese motivo, entre otros, no es sorprendente que en esta obra se ponga en contradicción el hábito del cantante solista que debe, por lo común, expresar gestualmente el sentido de lo que canta: Etkin pide explícitamente que no haya elementos “visualmente teatrales”, como una suerte de anti *Lied*. Lo interesante es que a su vez aclara que “todos los sonidos de la parte vocal deben interpretarse como si fuesen quejidos, más o menos intensos, causados por un dolor físico o espiritual”. Reforzando este sentido, la marca metronómica tiene una indicación de carácter “doliente” y las instrucciones sobre la ejecución del grito señalan que “siempre debe ser demostrativo del dolor más profundo”⁶. Toda la emoción debe estar canalizada exclusivamente por lo sonoro, en cierto modo, podríamos arriesgarnos a afirmar que el cantante debe habitar el dolor, no representarlo.

Dentro de estas aclaraciones, hay un acercamiento a lo «humano» o como dijera Monjeau,

“Vocales” es un nombre realista y engañoso al mismo tiempo. Realista porque el texto consiste exclusivamente en las vocales del español [...]; engañoso, porque se limita a describir con neutralidad su repertorio fonético, cuando en verdad ese repertorio es el soporte de una expresión extrema. Paradójicamente, la obra vocal “humanizada” de Etkin es tal vez la más radical de todas las composiciones del autor⁷.

Si pudiéramos caracterizar estéticamente a las últimas obras de Etkin, el aporte de *Vocales* es sin duda novedoso al incluir pautas de un tenor más bien subjetivo y librado a la interpretación del cantante.

⁶ Ibidem.

⁷ Monjeau. “Etkin tardío”, pp. 88-89.

Pareciera conectarse con los aspectos más expresivos de la música donde antes había una aparente frialdad abocada a la materia sonora y a la preocupación tímbrica del sonido por el sonido en sí. Las evocaciones subjetivas, los paisajes de la puna que inspiraran por ejemplo *Caminos de caminos* (1989) funcionaban como disparador en el fuero íntimo de la creación pero no trascendían necesariamente de manera directa a la música ni eran explícitamente comunicados a los intérpretes (instrumentistas) y muchísimo menos aún al público. La indicación de “dolor físico o espiritual” abre un diálogo entre el compositor y el intérprete en el que éste puede hacer un aporte personal y significativo en la ejecución de la obra. Por supuesto que esto queda reservado a la privacidad de la partitura ya que el cantante no debe transmitir tales emociones al público con ningún gesto ni elemento visual. Cualquier comunicación expresiva debe ser transmitida a partir de lo sonoro sin mediaciones.

En su texto “Apariencia y realidad” el compositor sostiene que “la concepción del tiempo musical –y de la obra– como una sucesión de causa-efecto-cause-efecto, etc. se relaciona estrechamente con la mecánica del lenguaje narrativo-didáctico”⁸.

Podríamos, tal vez, especular que es por esto que *Vocales* se aleja del silencio, parámetro que ha cumplido un rol estructural en mucha de su música y que es quizás el elemento musical más adireccional de todos. En una entrevista realizada por Schinca, el compositor dice:

El problema es la conciencia de la muerte. Lo pienso desde hace mucho tiempo y lo leí con satisfacción en un libro reciente que reúne las últimas conferencias de Morton Feldman. Tendríamos que poder enseñar a los jóvenes a acercarse lo más posible a la conciencia de la muerte, del vacío, de la nada. A la muerte, no como hecho doloroso, catastrófico, sino como un final, algo que termina⁹.

Si pudiéramos arriesgar un paralelismo entre vacío como idea de muerte y silencio (o pensar al silencio como una abstracción de esos conceptos) ¿sería posible decir que el carácter finalista de esta obra, carente de silencio como parámetro estructural se debe a una voluntad descriptiva suscitada por la intención de comunicar algo?

⁸ Etkin, Mariano. “Apariencia y Realidad en la música del siglo XX”, *Nuevas poéticas sonoras*, Ricordi. 4, 1983, pp. 74-81, 75.

⁹ Schinca, Julio. “Entrevista al compositor Mariano Etkin”, *Clang*, 3, 2011, p. 11-16, 13.

María Lihúen Sirvent: Egresada del profesorado y de la licenciatura en música con orientación en composición de la FBA-UNLP. Colaboradora en el proyecto de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” a cargo de la dirección del dr, Edgardo Rodríguez. Participó como ponente en “Imagina.Ccion... - argentina y Ceibo 2010 II”. Expositora en las 7º y 8º JIDAP en los años 2014 y 2016; en la IV Jornada Tomás Lefever en la Universidad de Valparaíso (República de Chile) en el 2014; y, en la conferencia “El CLAEM y la modernidad musical argentina” organizada por la cátedra de Lenguajes Musicales Contemporáneos I en el 2015. Alumna de la Maestría en composición de la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro (EEUU).

Agustín Rodríguez: Egresado del profesorado en música con orientación en composición de la FBA-UNLP y alumno del Doctorado en Artes de la misma casa de estudios. Integrante en el proyecto de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” a cargo de la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez. Ayudante Alumno en la cátedra de Lectura Pianística, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

¿Música grabada o música en vivo? Algunas preguntas en torno a las relaciones entre música y baile en la escena salsera de Santiago de Chile

Malucha Subiabre
Pontificia Universidad Católica de Chile
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

El trabajo plantea preguntas acerca de las relaciones entre baile y música en la escena de la salsa en la ciudad de Santiago de Chile actual, a partir de los hallazgos preliminares del trabajo de campo iniciado en abril de 2018 en la salsoteca Maestra Vida. En la revisión se hace énfasis fundamentalmente en los modos en que el público construye esta relación. Se comienza por explicar el lugar que ocupa la salsoteca en la escena, para luego describir los modos en que el público utiliza los espacios del local. Más adelante, se exploran los modos en que los bailadores usan la música y se revisan algunas de las ideas que circulan en los espacios de baile, para más adelante discutir la aparente dicotomía entre la música en vivo y la música grabada en la escena. En la sección final se sugiere que la relación entre baile y música se da en el caso estudiado de modos diferentes en cada grupo que compone el público de Maestra Vida, y que opera como una forma individual y colectiva de escuchar y experimentar la música.

Conceptos clave: salsa, música, baile, participación, experiencia musical.

Recorded Music or Live Music? Some Questions about the Relationship between Music and Dance in the Salsa Scene in Santiago de Chile

Abstract

The communication sets some questions about the links between dance and music at Santiago de Chile's salsa scene, through the exposition of preliminary results of the fieldwork begun at april of 2018 in salsoteca Maestra Vida. Emphasys is made about the ways in wich audience builds this relationship. It begins by explaining Maestra Vida's place at the scene, to then describe the attendant's uses of spaces in there. Later, the audience's uses of the music are explored, and the circulation of ideas within the dance spaces are examined. Afterwards, the apparent dichotomy between live music and recorded music is considered. Last section suggests that the dance-music relationship

works differently in each group of the audience and works in both individual and collective ways of listening to and experiencing music.

Keywords: salsa, music, dance, participation, musical experience.

A finales del año pasado, el percusionista Miguel «Masacote» Cortés, publicó en su página de Facebook la siguiente pregunta: “¿por qué los bailarines de salsa que se dedican a esto prefieren bailar con un DJ en vez de ir a bailar con orquesta en vivo? [sic]”¹ Las principales razones argüidas en el debate eran tres: el desconocimiento de la música por parte de los bailadores, su manera de bailar y la excesiva relevancia que le dan a la música grabada. En contraposición a eso, varios de los participantes de la discusión afirmaban que bailar con música en vivo es distintivo de “los salseros de verdad”². Al consultar con bailadores que frecuentan salsotecas y toman clases de baile, es decir, los principales interpelados en la discusión, ellos estuvieron de acuerdo en que el público no acostumbra a bailar con música en vivo, sin embargo, afirmaron apreciar bailar con ella.

Ante esto me pregunté entonces ¿es real que los bailadores no bailan con música en vivo? Si es así ¿por qué algunos de ellos dicen valorarla? ¿Y si no es así, por qué parece haber acuerdo en que el público no baila en tales contextos? Por otro lado, ¿por qué para algunos fanáticos bailar con música grabada es insuficiente para lograr una experiencia adecuada, mientras que otros no parecen cuestionarse en absoluto esto? Estas preguntas resultan más interesantes si se considera que la escena depende casi en exclusivo de la música grabada, a pesar del importante número de orquestas activas.

Aunque he participado de la escena como auditora y bailadora durante varios años, éste constituye mi primer intento de comprenderla desde un punto de vista musicológico. Así, presento en las siguientes páginas algunos de los resultados preliminares de la investigación que comencé en abril de 2018 en la salsoteca Maestra Vida. No es mi intención establecer aquí conclusiones definitivas, sino plantear preguntas que guíen el curso futuro de la investigación. Busco, por una parte, avanzar en la comprensión de las maneras en que los bailadores se relacionan con la música: ¿de qué maneras la usan?, ¿con qué ideas la asocian?, ¿establecen o no distinciones entre la música grabada y la música en vivo? Por otra parte, estoy interesada en establecer el rol de los músicos y las orquestas de salsa en esa relación: ¿de qué manera contribuyen en la relación del público con la música salsa? Y más allá de eso ¿de qué manera se relacionan los mismos músicos con esta práctica musical? El trabajo se ha elaborado a través de la observación participante realizada los jueves en la salsoteca Maestra Vida, por tratarse

¹ Miguel Masacote Cortés, “Por qué los bailarines de salsa que se dedican a esto prefieren bailar con un DJ en vez de bailar con orquesta en vivo?”, 3 de noviembre de 2017. Recuperado de [<https://www.facebook.com/miguelmasacotecortes/posts/1648697418524118>].

² Ibidem.

del único día y lugar dedicados permanentemente a la salsa en vivo en Santiago. Además, he realizado entrevistas en profundidad a bailadores que han tomado clases en ésta u otras salsotecas, así como a músicos y a uno de los DJ del local.

La investigación musical sobre música popular en Chile se ha concentrado usualmente en la creación y la interpretación musical, dejando de lado la recepción musical. En este sentido, ha seguido la tendencia latinoamericana, que concentró sus esfuerzos en los aspectos estructurales de la música³. La preocupación de la musicología en Chile por este tema es reciente e incipiente⁴ por lo que este trabajo toma como referentes, investigaciones como las de Waxer⁵, Hutchinson⁶, Román-Velásquez⁷, Urquía⁸ y McMains⁹, que han abordado la construcción de identidades a partir de la música y el baile de la salsa, así como las de Turino¹⁰, Frith¹¹, Hesmondhalgh¹² y Mendivil y Spencer¹³, que abordan las relaciones entre el público y la música.

Es necesario comenzar por definir algunos conceptos. En primer lugar, entiendo el de escena musical como el “contexto en el cual conjuntos [*clusters*] de productores, músicos y fanáticos comparten colectivamente sus gustos musicales y se distinguen a sí

³ Mendivil, Julio y Christian Spencer Espinosa. “Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World”, en Julio Mendivil y Christian Spencer Espinosa (eds.), *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, Routledge, New York, 2016, pp. 1–22.

⁴ Véase Banderas, Daniela. “La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual”, Tesis de Magister, Universidad de Chile, 2006; Banderas, Daniela. “Ella baila sola: hacia una sanación de la corporalidad violentada”, *Resonancias*, 12, 22, 2008, pp. 27–34; Banderas, Daniela. “Música de la cotidianeidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas”, *Revista Musical Chilena*, 63, 212, 2009, pp. 103–120; Paredes, Javier. “Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile”, *Resonancias*, 32, 2013, pp. 65–76 y Hurtado, Verónica. “Conciencia y emoción enactivas en la meditación con mantras del budismo tibetano”, *Resonancias*, 19, 35, 2014, pp. 25–46.

⁵ Waxer, Lise. *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002 y Waxer, Lise. “Llegó la salsa: The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia”, en Lise Waxer (ed.), *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, Routledge, Nueva York, 2002, pp. 219–245.

⁶ Hutchinson, Sydney. “Mambo on 2: The Birth of a New Form of Dance in New York City”, *Centro Journal*, 16, 2, 2004, pp. 108–137 y Hutchinson, Sydney (ed.). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, Temple University Press, Pennsylvania, 2013.

⁷ Román-Velásquez, Patria. *The Making of Latin London. Salsa Music, Place and Identity*, Ashgate, Londres, 1999 y Román-Velásquez, Patria. “The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity”, *Popular Music*, 18, 1, 1999, pp. 115–131.

⁸ Urquía, Norman. “‘Doin’ It Right’: Contested Authenticity in London’s Salsa Scene”, en Andy Bennett y Richard A. Peterson (eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, pp. 96–112.

⁹ McMains, Juliet. *Spinning mambo into salsa: Caribbean dance in global commerce*, Oxford University Press, New York, 2015.

¹⁰ Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

¹¹ Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

¹² Hesmondhalgh, David. *Por qué es importante la música*, Paidós, Buenos Aires, 2015.

¹³ Mendivil, y Spencer Espinosa (eds.). *Made in Latin America*.

mismos de otros”¹⁴. Se trata de “espacios culturales de participación colectiva y de pertenencia”¹⁵ que permiten, por lo tanto, crear experiencias de comunidad¹⁶.

Por otra parte, uso aquí los conceptos de bailarín y bailadora, que se utilizan en el Caribe y en la escena salsera de Santiago para distinguir a los bailarines aficionados de los profesionales, aunque lo usaré aquí para referirme al grupo de personas que asiste a clases de salsa y para diferenciarlo de otros, que asisten a la salsoteca. Utilizo, además el de salsa que, aunque polémico¹⁷, me permite denominar de forma general a los repertorios derivados del son cubano practicados desde finales de la década de los 60’ en Nueva York y en diferentes países del Caribe: la salsa dura, puertorriqueña, venezolana y colombiana; y a la timba, desarrollada en Cuba a contar de la década de 1990¹⁸. A su vez, estas denominaciones específicas me permitirán diferenciar los repertorios cuando sea necesario, en tanto que haré lo propio con los conceptos de mambo y casino¹⁹ para identificar los respectivos estilos de baile.

Por último, una aclaración sobre la noción de “bailar” es importante. Si bien varias formas de movimiento asociadas a la música pueden observarse en Maestra Vida, en lo sucesivo utilizaré el sentido que le dieron los bailadores entrevistados, esto es, al formato de baile en pareja, que es además el enseñado en las clases de salsa.

Maestra Vida en la escena salsera santiaguina

La escena de la salsa en Santiago se compone de un circuito de salsotecas – espacios dedicados al baile y la escucha musical–, academias de baile –espacios de enseñanza– y clases dictadas en las mismas salsotecas; en la cual convergen un variopinto grupo de fanáticos –entre ellos, bailadores, bailarines, auditores y músicos–. Aunque existen varias orquestas activas actualmente, la música en estos espacios es principalmente grabada y en menor medida, en vivo. En ese sentido, Maestra Vida es el

¹⁴ Bennett y Peterson (eds.). *Music scenes*, p. 1.

¹⁵ Bennett, Andy y Ian Rogers. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, Palgrave Macmillan, London, 2014, p. 2.

¹⁶ Hesmondhalgh. *Por qué es importante la música*, pp. 167–168.

¹⁷ Véase Ochse, Markus. “Discutiendo la autenticidad en la música salsa”, *Indiana*, 21, 2004, pp. 25–33; Berrios Miranda, Marisol. “Is Salsa a musical genre?”, en Waxer (ed.), *Situating Salsa*, pp. 23–50; López-Cano, Rubén. “La salsa en disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”, *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, 14-15, 2009, pp. 522-541 y Waxer. *The city of musical memory*.

¹⁸ Si bien resulta discutible esta generalización, en la escena santiaguina solo recientemente se ha comenzado a diferenciar los repertorios, por lo que no se puede afirmar que sea una diferenciación relevante en los discursos de los bailadores vinculados a Maestra Vida.

¹⁹ Mambo en 1 y en 2, son los conceptos utilizados en el circuito de academias y «salsotecas» en Santiago para denominar al estilo de baile correspondiente al repertorio correspondiente a la salsa dura. En tanto que casino o estilo cubano, son los vinculados a los repertorios cubanos como el songo y la timba.

único local en que se puede escuchar y bailar salsa en vivo una vez a la semana –los jueves–, cosa que hace desde su apertura en 1988²⁰. Además, es la más antigua en funcionamiento y probablemente la única que programa exclusivamente salsa²¹.

Si bien en la ciudad existen orquestas de salsa desde la década de 1980, fue en la de 1990, con la llegada de músicos inmigrantes y producto de la mayor disponibilidad de información sobre esta música en el país, que aumentó el número de orquestas dedicadas al repertorio. Pocas de aquellas sobreviven hoy, sin embargo, la formación –y disolución– de orquestas es constante, por lo que se pueden encontrar varias activas en la ciudad²². La mayoría, ejecuta versiones de temas de salsa dura, puertorriqueña y colombiana y minoritariamente de timba y son cubano. Muy pocas, interpretan temas originales.

Ahora bien, al igual que otras salsotecas, Maestra Vida, también ofrece clases de baile. Así, durante veinte años estas han contribuido a conformar un público particular de bailadores, que se diferencia de otros asistentes por su forma de bailar. Este estilo consiste, a grandes rasgos, en una combinación del casino con elementos del mambo, es decir, se trata de un baile de pareja enlazada con desplazamientos circulares que incluye giros y juegos de brazos, ocasionalmente alternados con secciones de pareja suelta. Otros asistentes asiduos a Maestra Vida pueden no bailar o hacerlo en forma de pareja enlazada con pocos desplazamientos y pocos giros, a veces intercalados con secciones de pareja suelta²³.

El uso del espacio en las noches de jueves

Maestra Vida se ubica en el barrio Bellavista de la comuna de Recoleta, asociado históricamente con la vida nocturna santiaguina. El local posee dos pistas de baile, una situada frente al escenario, y otra lateral, más angosta, separada del escenario por un muro. Esta configuración espacial se debe a que ambos espacios correspondían originalmente a locales adyacentes, ahora unidos por arcos abiertos en las paredes. Las mesas en las que el público puede sentarse son pocas y pequeñas debido a las reducidas

²⁰ La salsoteca programa música en vivo también los martes, de bandas emergentes y los miércoles, de otros repertorios de música latina. En la apertura y el cierre, la música es grabada, al igual que, los viernes, sábados y domingos.

²¹ Otras salsotecas no proporcionan espacios permanentes para la música en vivo. Además, programan bachata, cubatón, cumbia y reggaetón entre otros géneros de música latina.

²² Algunas estimaciones sugieren que existen cerca de 35 bandas de salsa en Chile.

²³ Muy pocos son los asistentes que utilizan modalidades de baile grupal. Cabe destacar, además, que el baile en pareja es de carácter heteronormado.

dimensiones del local.

La noche de jueves comienza a las 23 hs²⁴ con música grabada y con bailadores en la pista. Estos son los asistentes a la clase de salsa, que se encuentran en el local desde las 21 hs. Sin embargo, la mayor parte del público llega entre las 00 y 00:30 hs de la noche, antes de iniciarse la tocata. Hasta entonces, los bailadores de las clases, cuando no bailan, se ubican de pie al borde de la pista lateral, en tanto que los otros asistentes lo hacen en las mesas de la pista central y cerca de la barra.

Antes de la tocata, el baile se desarrolla en ambas pistas. Al comienzo, el grupo de las clases usa la pista central y cuando se llena, se desplaza a la lateral. El resto del público usa mayoritariamente la pista central. Los estilos de baile también se observan organizados espacialmente: es común observar al inicio, parejas bailando casino en la pista central y luego en la pista lateral; en tanto que los estilos sencillos se observan principalmente en la pista central. El baile individual, comportamiento exclusivo del grupo de las clases de baile, domina el sector bajo el arco que une ambas pistas.

Al comenzar la tocata, el comportamiento del público es altamente diverso y variable. Sin embargo, pueden destacarse ciertas regularidades en el grupo de bailadores. Por ejemplo, a pesar de que al iniciar la tocata la mayor parte del público se sitúa en la pista central frente al escenario, la mayor parte de los bailadores se mantiene alrededor de la pista lateral, desde donde la visión del escenario —e incluso su escucha— es prácticamente nula. Allí, suelen bailar, observar o bien sentarse a conversar durante el tiempo que dura la tocata.

¿En vivo o grabada?

Hasta ahora me he referido a las maneras en que los bailadores buscan diferenciarse del resto del público de Maestra Vida a través del baile y del uso del espacio. Sin embargo ¿cómo se relaciona esto con la música? En primer lugar, el baile además de una conducta social es una forma de escucha musical y una manera de experimentar la música corporalmente²⁵. Al producirse esto en un espacio de carácter social como la salsoteca, es también una forma de participación y de sincronización que es simultáneamente individual y colectiva, y opera a través de unas técnicas corporales, es decir, una forma específica de bailar que, en Santiago, es transmitida fundamentalmente

²⁴ Se paga una entrada de poco menos de 10 dólares, que constituye la ganancia de la orquesta. El local se queda con el consumo de la clientela.

²⁵ Hesmondhalgh. *Por qué es importante la música*, p. 63.

en las clases de salsa.

Dicho espacio es, por lo tanto, de enseñanza y aprendizaje del baile, pero también de difusión e intercambio de repertorio. La música utilizada en las clases es grabada y su uso no se restringe a ese contexto. Por el contrario, las clases permiten a los bailadores conocer y adquirir repertorio nuevo que luego se incorpora a sus listas de reproducción personales. Por otra parte, la clase es un espacio de irradiación y circulación de ideas acerca del baile y la música. En este sentido, por ejemplo, para los asistentes de las clases de los jueves es relevante la idea de musicalidad²⁶, esto es, la supeditación de los movimientos corporales a la música. La escucha musical es clave en la adquisición de esta competencia, ya que permite al bailaror entrenarse para distinguir instrumentos musicales y patrones rítmicos. Así, los bailadores se relacionan constantemente con la música grabada, porque es esencial en la clase, por su presencia en la salsoteca, y porque está presente en la cotidianidad de la práctica individual.

En general, en las entrevistas, los participantes subrayaron la importancia de la relación entre música y baile y la relevancia de la musicalidad. Asimismo, hubo consenso entre ellos en que son las canciones que les gustan las que los impulsan a la pista de baile. Aunque ninguno estableció jerarquías entre música grabada y en vivo, todos señalaron preferir ir a Maestra Vida los domingos –en que se programa exclusivamente música grabada–, por ser el día de mayor afluencia de bailadores. No obstante, todos los entrevistados afirmaron apreciar bailar con música en vivo, aunque sólo dos indicaron escoger el día para ir a bailar en función de la banda.

Con todo, varios se refirieron a una serie de dificultades asociadas al bailar con música en vivo. Por ejemplo, la especialización de las orquestas en un solo estilo que hace la tocata menos variada en comparación con la música grabada; la excesiva duración de los temas, que puede hacer la experiencia agotadora y poco interesante si la pareja de baile no es la adecuada²⁷; la mala calidad de la banda expresada en la desconexión entre sus miembros y la poca costumbre de los bailadores santiaguinos de bailar con música en vivo. Los músicos, por su parte, señalaron entre los aspectos que impiden que el público baile, el *tempo* excesivamente rápido de algunos temas, que a su vez podría deberse al

²⁶ El concepto de musicalidad es ampliamente utilizado en la investigación musical, especialmente en las áreas de la cognición musical y de la psicología de la música. En el ámbito de la práctica del baile en las salsotecas de Santiago, musicalidad refiere a la posibilidad de manifestar a través del movimiento en el baile, los elementos característicos de la música, tales como acentos, melodías, cortes, etc. Ahora bien, el uso de este concepto no es exclusivo de las clases de Maestra Vida. Es relevante en diferentes estilos de salsa, especialmente en el mambo.

²⁷ Los temas en su versión en vivo suelen extenderse hasta los diez minutos en promedio.

desconocimiento del baile por parte de los músicos; la falta de «afínque» o de conexión entre ellos; la falta de conexión entre los cantantes y el público y la elección de un repertorio poco conocido por el público. Finalmente, el DJ expresó que el conocimiento que tienen los bailadores, de las versiones originales grabadas, les hace más difícil bailar con música en vivo.

Pensando las relaciones entre música y baile en Maestra Vida

La síntesis aquí expuesta presenta varias dimensiones de la relación que establecen los bailadores con la música, ya sea en vivo o grabada, que resultan de interés. En primer lugar, destacan los modos en que diferentes grupos de personas convergen y se distancian simultáneamente en Maestra Vida. En ese sentido, el grupo de bailadores se diferencia de otros grupos en el local a partir de sus ideas sobre el baile, del uso de unas técnicas corporales particulares aprendidas en clases y del uso de espacios específicos de la salsoteca. A través de esto, este grupo construye una comunidad, dinámica y cambiante, que se articula tanto en las clases de baile como en las noches en la salsoteca. Así, su relación con la música es, por un lado, individual, en tanto escucha y experiencia placentera, vigorizante²⁸ y corporeizada, un “estar-en-la-música”²⁹ a través del baile; y al mismo tiempo, ocurre en pareja, de forma colectiva, sincrónica y participativa, es decir, de forma activa y como parte integral de la práctica musical³⁰.

Entonces cabe preguntarse nuevamente ¿cómo se relacionan los bailadores con la música en vivo en esa experiencia? Si bien el público de Maestra Vida efectivamente baila con música en vivo, lo antes expuesto sugiere que escuchar a las orquestas no es el propósito principal de los bailadores en la salsoteca. En este sentido, me parece necesario examinar con más detenimiento si el acceso al repertorio grabado que tiene el público actual, la relevancia de la música grabada en la escena y, además, las dificultades asociadas al baile con música en vivo que expresaron bailadores y músicos tienen alguna incidencia en la relación. Más allá de esta aparente dicotomía entre música en vivo y grabada, lo que me parece esencial aquí, al menos en lo que respecta al grupo de bailadores estudiado, es que la experiencia musical corporal individual y colectiva, en que la música es a la vez objeto y vehículo, es un aspecto esencial de la escena y de la

²⁸ Hesmondhalgh, *Por qué es importante la música*.

²⁹ Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Akal, Madrid, 2000, p. 268.

³⁰ Turino. *Music as Social Life*, p. 28.

práctica misma. Pero ¿qué ocurre con las experiencias musicales de otros fanáticos de la salsa? ¿operan de la misma forma? ¿cómo se manifiestan en el público que no baila? Si se considera que los músicos que tocan en Maestra Vida son también fanáticos de esta música ¿qué tipo de relaciones establecen con la música, tanto en su dimensión de ejecución musical como en su dimensión de escucha?

Por otro lado, lo expuesto evidencia la importancia de revisar también las maneras en que se relacionan las orquestas con el diverso y cambiante público de Maestra Vida. En este sentido ¿de qué manera los músicos que tocan allí lo toman en cuenta, por ejemplo, al seleccionar el repertorio? y ¿qué valor le dan los músicos a la participación del público en ese sentido? Lo antes expuesto sugiere que existe una tensión entre lo que buscan los bailadores en la escena y lo que buscan los músicos. Si bien los bailadores quieren bailar y los músicos quieren que el público baile, la fuerza de la música grabada en la escena, y la relación permanente del público con ésta, plantea dificultades para los músicos. Ahora bien, mayoritariamente los miembros de estas orquestas, aunque profesionales, obtienen en estas tocatas magros dividendos económicos lo que indica que son más bien sus gustos musicales y sus aspiraciones artísticas lo que los empuja a participar de la escena. En este sentido, cabe preguntarse si la cantidad de orquestas existentes hoy en Santiago, que supera con creces el número de escenarios disponibles, no es una manifestación de aquello. En otras palabras ¿no son acaso los músicos un grupo de fanáticos que busca, también, unas experiencias musicales individuales y colectivas en las que la salsa es –nuevamente– objeto y vehículo? Examinar las aspiraciones de los músicos resulta esencial para explorar esta dimensión del problema.

Por último, es fundamental considerar la manera en que las necesidades económicas de éste y otros locales intervienen en las relaciones entre música y baile y en las experiencias musicales individuales de músicos y bailadores. En este sentido, una de las razones por las cuales la escena depende de la música grabada y que ha significado la reducción de espacios para la música en vivo, es que una sola persona –el DJ– puede reemplazar a una orquesta completa.

La aparente dicotomía entre la música en vivo versus la grabada es mucho más compleja de lo que he podido mostrar aquí, así como el público de Maestra Vida es más diverso y no se reduce al grupo de bailadores al que me he referido en estas páginas. Así mismo, entonces, una revisión de las relaciones entre música y baile en la escena de la salsa de Santiago de Chile no puede reducirse a Maestra Vida, sino que debe considerar las maneras en que estas operan en otros enclaves de la escena. Con todo, este caso me

ha permitido delinear en estas páginas los problemas y preguntas que creo son fundamentales de explorar en futuro.

Malucha Subiabre: se formó como musicóloga en la Pontificia Universidad Católica y posteriormente obtuvo el grado de Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad en Chile. A pesar de sus diversos intereses, se ha especializado en los últimos años en el estudio de la escena de la música popular latina de Santiago, con énfasis en la música y el baile de la salsa. Sobre este y otros temas, ha presentado ponencias en diferentes congresos organizados por la Sociedad Chilena de Musicología y también en conferencias y reuniones tales como el Encuentro Científico Simposio Internacional Festival Misiones de Chiquitos y el Coloquio internacional de Musicología Casa de las Américas. Además, ha colaborado con las revistas especializadas como la *Revista Musical Chilena* y la revista *Resonancias*. Actualmente, se desempeña como académica en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.

El canon interpretativo pianístico: análisis crítico de sus circunstancias actuales en los concursos internacionales de piano

Sandara Velázquez
UNAM

Resumen

El canon de la música académica occidental ha sido de gran interés para la musicología durante las últimas décadas. A partir de los primeros aportes sobre el tema, la discusión sobre el concepto de un cierto conjunto de obras consagradas y su significación ha generado un debate que, lejos de agotarse, continúa enriqueciéndose en argumentos y alienta a que sea estudiado desde múltiples y novedosas perspectivas. En el caso particular del pianismo es innegable la presencia de un determinado corpus musical legítimo, cuya existencia se encuentra ya naturalizada dentro de la práctica pianística. Aunque múltiples factores han participado en la instauración del canon pianístico interpretativo, la presente ponencia sitúa el centro de atención en los concursos internacionales de piano. Esta pretende continuar la discusión abierta por los estudios precedentes sobre el canon, y desarrolla dicha problemática a partir del recuento del repertorio solicitado en los concursos internacionales de piano más recientes y la incorporación de conceptos propios de la sociología de la cultura.

Conceptos clave: piano, canon, concursos, repertorio.

The piano performing canon: critical analysis of its current circumstances on international piano competitions

Abstract

The canon of western academic music has been of great interest to musicology during the past few decades. Since the firsts contributions on the subject, the discussion on the concept of a certain set of consecrated works and its significance has generated a debate that, far from over, continues to be enriched in arguments, and encourages it to be studied from multiple and novel perspectives. In the particular case of piano performance, the existence of a determined legitimated body of works is undeniable, whose presence has been naturalized within piano practice. Albeit many factors have participated on the establishment of the piano performing canon, this presentation places focus on international piano competitions. It is intended to continue the deliberation opened by previous studies on the canon, and develops this topic from the count of the compulsory

repertoire in the most recent international piano competitions, and the incorporation of concepts typical of cultural sociology.

Keywords: piano, canon, competitions, repertoire.

El canon, entendido como un conjunto de obras fundamentales de determinada área de conocimiento, ha sido abordado desde sus inicios principalmente por la literatura a raíz de la preocupación de mantener vivo el estándar de los que consideran los escritores más destacables de su historia¹. Por su parte, la música académica occidental ha dedicado esfuerzos desde la historia de la música y desde la musicología para cultivar el debate sobre la existencia y múltiples implicaciones del corpus de elementos legítimos, propios de esta tradición². Las aportaciones sobre el canon musical, que tuvo su florecimiento en la década de los años ochenta, se han centrado en el estudio histórico y, con mayor frecuencia, en la utilización del concepto de canon como “una vía para plantear otros problemas de la musicología”³. Tal es el caso, por ejemplo, de los estudios con perspectiva de género que plantean la discriminación de las mujeres del canon musical⁴, o inclusive el planteamiento de un canon de determinados temas o tópicos aceptables para el apropiado estudio musicológico. Desde otra perspectiva, la musicología latinoamericana se ha preocupado también por discutir sobre el significado de las obras centrales de la música académica occidental dentro del contexto de América Latina, y viceversa; procurando el afán por determinar el espacio y condición de las obras musicales latinoamericanas dentro de la dinámica del canon musical como parte de un universo mayormente eurocéntrico. Un breve repaso de algunos aportes como los anteriores, da cuenta de que se vuelve poco factible hablar de un sólo canon, y por el contrario muestra la posibilidades de múltiples cánones que coexisten dentro del universo musical. Aunque para efecto del presente análisis se propone la consideración del canon comprendido como un conjunto de obras consagradas, que ostentan autoridad simbólica e ideológica sobre un espacio social determinado.

Visto de tal manera, el canon de la música académica occidental, y en específico el canon pianístico propio de esta práctica, se encuentra presente en casi todos los sectores

¹ Véase Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Company, Estados Unidos, 1994. En su libro, Bloom expresa la necesidad de establecer un canon de la cultura literaria occidental, en vista del detrimento de los nuevos estilos literarios. El autor sustenta su propuesta a partir de la discusión de veintiséis autores que él considera centrales en la producción literaria que analiza.

² Sobre estudios desde la historia de la música, véase Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983 y Kerman, Joseph. “A Few Canonic Variations”, *Critical Inquiry*, 10, 1, 1983, pp. 107-125.

³ Weber, William. “The History of Musical Canon”, en Cook, Nicholas & Mark Everist, (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, United Kingdom, 2001, p. 337.

⁴ Véase, por ejemplo, Citron, Marcia. *Gender and The Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 y Green, Lucy. *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

de nuestro ámbito. Inunda la programación de salas de concierto, capitaliza la producción discográfica, se acostumbra a él desde los exámenes de admisión a las universidades, y se le continúa escuchando interminablemente en sus pasillos donde los alumnos lo estudian por largas horas. Este canon interpretativo, siguiendo la división propuesta por William Weber⁵, comienza a construirse entre 1700-1800 en Gran Bretaña y, en menor medida, en Francia⁶. Tras esta primera etapa de surgimiento se advierten cuatro períodos históricos donde se desarrolla el canon musical; 1. Entre los años 1800-1870, establecimiento de un canon internacional, con autoridad estética y crítica. 2. Entre 1870-1945, un equilibrio considerable entre la música canónica y contemporánea, a pesar de que el repertorio estándar seguía predominando. 3. Entre los años 1945-1980 el anterior balance relativo se rompe y el dominio de la interpretación de la música canónica en comparación de la música nueva se torna extrema 4. A partir de 1980 grupos específicos retoman el gusto por obras nuevas.

Las observaciones de la narrativa histórica del canon nos obligan a plantearnos, entre otras, dos preguntas fundamentales: ¿Qué circunstancias o agentes tuvieron influencia en la creación del canon y su eventual hegemonía? y ¿Cuál o cuáles de los anteriores continúan vigentes en el proceso de canonización del repertorio? Si bien hay múltiples factores que contribuyeron a ello, no puede excluir a la búsqueda de respuestas el papel institucional en dicho proceso ya que las características institucionales afectan también a las prácticas que fomentan la construcción del canon.

Ahora, el estudio de su reproducción en espacios legítimamente normativos se torna más plausible al conceptualizar la estructura del medio musical académico a partir de sus relaciones sociales. Desde la perspectiva teórica sociológica, es funcional el exhaustivo estudio de Pierre Bourdieu quien desarrolló aportes fundamentales en el estudio de los aspectos sociales de la cultura. De acuerdo con la teoría bourdiana, la esfera social de la música académica es un espacio de producción restringida debido a que sus bienes están destinados a un acotado círculo de creadores pertenecientes al mismo espacio social. Otra característica fundamental de la música académica que permite analizarla como un campo de producción restringida es su capacidad de generar leyes de

⁵ Véase Weber. "The History of Musical Canon".

⁶ Weber divide el canon en tres tipos: 1. El canon escolástico o erudito, haciendo referencia a los tratados de música de la antigüedad, encargados de la reflexión filosófica y científica de la música. 2. El canon pedagógico, que centraba su práctica en la emulación de obras de compositores de generaciones anteriores a través de la utilización de la tradición de la polifonía. 3. El canon interpretativo, refiriéndose a la incorporación de obras como parte de un repertorio con fuerza crítica e ideológica.

producción, así como las normas y criterios de evaluación de aquellos objetos artísticos producidos⁷. De tal manera, una de las mayores preocupaciones del espacio social de la música académica es el adecuado reconocimiento de pares. Esto es, que uno de sus objetivos esenciales es preservar la legitimidad de sus bienes y prácticas mediante la evaluación y aprobación de éstos por individuos dominantes y educados en la tradición pertinente⁸.

Lo anterior requiere ineludiblemente de la existencia de instituciones de legitimación, que funcionan como espacios necesariamente normativos. La música académica posee varios de éstos, definidamente acreditados para la legitimación cultural, sin embargo la actividad de los concursos en el proceso de consagración del repertorio continúa siendo un territorio por explorar. Aunque el interés por los concursos, y en particular el estudio de su relación con la sociología, no es ajena a los estudios musicológicos, éstos se han centrado especialmente en los aspectos históricos, en el componente de competitividad, en las representaciones de los concursos como espacios de articulación social, o en el interés en elucidar las razones de la gran popularidad y continua proliferación de los mismos. En un esfuerzo por ampliar la existente mirada crítica hacia los concursos, se propone la adopción de la óptica aquí argumentada, según la cual los concursos son instituciones encargadas, no sólo de consagrar pianistas pero, paralelamente –ya sea de manera consciente o no– también consagran el repertorio, y junto con ello perpetúan las ideologías y representaciones de la narrativa histórica dominante del campo pianístico. Ésta incluye, la naturalización de la supremacía de determinados compositores, géneros compositivos, así como inclusive la perpetuación de la arraigada división de la producción musical según épocas estilísticas más o menos definidas.

Comenzando por las tempranas manifestaciones del espíritu competitivo dentro de la música académica, a manera de ocasionales encuentros entre afamados intérpretes del teclado como las ampliamente conocidas disputas que se dieron entre Wolfgang Amadeus Mozart y Muzio Clementi, o Franz Liszt y Sigismund Thalberg, la competencia pianística ha tenido un crecimiento mayormente sostenido. En un momento crucial de su historia, los concursos deben su institucionalización al pianista y director ruso Anton

⁷ Véase Bourdieu, Pierre. *El sentido social de gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores, D. F. México, 2010.

⁸ Véase Velasquez, Sandara. *Los concursos internacionales de piano: instituciones para la legitimación del repertorio estándar pianístico*, inédito, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Rubinstein quien estableció el primer concurso internacional para piano en 1890⁹. Tras el término de la Segunda Guerra Mundial, los concursos internacionales de piano comenzaron a extenderse de manera pronunciada. El rápido aumento del número de estos eventos creó la necesidad de un organismo regulador, que estableciera los estándares de calidad en la organización y realización de los concursos internacionales. De tal manera en 1957 se instaura la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música (WFIMC) en Suiza, organización encargada de establecer una red global de concursos internacionalmente reconocidos¹⁰. Según datos obtenidos por Gustav Alink, tan sólo en Europa en 1988 se llevaron a cabo cincuenta y ocho concursos internacionales de piano, cifra que aumentó a ciento cuatro en el año 1993¹¹.

Cabe notar que, la expansión de los concursos para piano coincide con el período histórico propuesto por William Weber, donde apunta el surgimiento del dominio de las obras canónicas por encima de composiciones actuales. Esto lleva a sugerir que, toda vez establecido un “canon internacional” más o menos homogéneo, los concursos pudieron fungir como una institución más de consagración de las disposiciones históricas e ideológicas que representa el canon. En el caso particular del «pianismo», un primer estudio del repertorio articulado en los concursos puede aportar evidencias sobre lo anterior. En el presente tal análisis se centra en el repertorio obligatorio de cincuenta y dos concursos internacionales para piano que forman parte de la WFIMC¹². Si bien los propios concursos, así como los estudios sobre ellos, enfatizan ya sea el aspecto competitivo o el lado de la “experiencia trascendental de la música”¹³ que proporcionan, es importante recordar que los concursos se han dedicado asimismo a la promoción directa o indirecta de la obra de determinados compositores, algunos explícitamente así desde su creación. Tal es el caso del Concurso Internacional de Piano “Fryderyk Chopin”, que fue creado a partir de “la necesidad de sostener familiaridad con la música de F. Chopin, y para perpetuar la tradición de la interpretación del piano que era característica de su estilo”¹⁴. Otros ejemplos son: Concurso Internacional de Piano “Edward Grieg”,

⁹ El concurso “Anton Rubinstein” es el primer concurso de piano del que se tiene registro de haber aceptado a pianistas de todas nacionalidades, y se llevó a cabo cada cinco años desde 1890 hasta 1910 en San Petersburgo, Rusia. Luego de décadas de inactividad el concurso fue retomado en 2003 pero ahora en Alemania.

¹⁰ La autoridad de la Federación es ampliamente reconocida, siendo inclusive miembro del Consejo Internacional de Música de la UNESCO.

¹¹ Véase Alink, Gustav. *Piano competitions*, G. Alink, Bélgica, 1990. Ver figura 1.

¹² Se analiza el repertorio de las ediciones más recientes, cuya información esté publicada por el concurso.

¹³ McCormick, Lisa. *Performing Civility*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 28.

¹⁴ Recuperado de [<http://en.chopin.nifc.pl/institute/chopincompetition/info>].

Concurso Internacional Telekom “Beethoven”, Concurso Internacional de Piano “Liszt Ferenc”, Concurso Internacional de Piano “Schubert”, Concurso Internacional “Johann Sebastian Bach”, Concurso Internacional “Tchaikovsky”, Concurso Internacional “Mozart”, Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt” Utrecht, Concurso Internacional de Piano “Beethoven” Viena, Concurso Internacional de Piano “Fryderyk Chopin”, Concurso Internacional de Piano “Franz Liszt” Weimar-Beyruth, Concurso Internacional “Mozart” para jóvenes músicos, y el Concurso Internacional “Robert Schumann”.

Si se toma en consideración que los concursos anteriores, junto con otros, premian aproximadamente a ciento sesenta pianistas por año¹⁵, y además transmiten el evento a un amplio público gracias a la utilización de nuevas tecnologías y redes sociales, su divulgación es una ventana privilegiada que muestra al gran público la experiencia estética que las obras fundamentales de la música calificada como erudita ofrecen. Contrario a la crítica sobre la posible pérdida del valor estético de la música de arte gracias a la masificación y comercialización, la música académica logra mantener su estatus ante el público –conocedor o no– gracias en buena medida a tal difusión. Según el reglamento de la WFIMC, uno de los estándares que los concursos deben cumplir es la realización abierta al público de las etapas subsecuentes a la primera eliminatoria¹⁶.

Al respecto, los casos aquí analizados presentan una visible homogeneidad. En primera instancia, en la reproducción sistemática de géneros compositivos para piano solo se observa que, de los cincuenta y dos casos, se ha solicitado expresamente un Preludio y Fuga en veinte ocasiones, de las cuáles dieciocho corresponden a Johann Sebastian Bach y las dos restantes a Max Reger y Dimitri Shostakovich. También en el repertorio para piano solo, la solicitud obligatoria de, por lo menos, una sonata se ve reflejada en ciento treinta y tres ocasiones, de las cuales, en orden de presencia, treinta y dos corresponden a Ludwig van Beethoven, veintidós a Mozart, diecinueve a Franz Schubert, dieciocho a Joseph Haydn, siete a Domenico Scarlatti, seis a Liszt, cinco a Chopin, cuatro a Johannes Brahms, cuatro a Schumann, dos a Clementi, y por último los siguientes compositores con sólo una aparición: Alexandr Scriabin, Serguéi Prokofiev, Gabriel Fauré, Serguéi Rachmaninov, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Aram Khachaturian, Johann Nepomuk Hummel y Claude Debussy. No obstante, los casos más significativos ya que, al contrario de los anteriores, aparecen sólo en esta ocasión en todos los concursos son: John

¹⁵ Véase McCormick. *Performing Civility*.

¹⁶ Véase [<http://www.wfmc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation/Statutes>].

Corigliano, Pierre Boulez, Antonio Soler y Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. No obstante, es especialmente destacable que el mayor consenso, con un número de coincidencia en cuarenta y cuatro de los cincuenta y dos concursos, sucede en el repertorio para piano y orquesta. Allí, la reproducción casi invariable está dominada por nueve compositores, que organizados por cantidad de apariciones son: Beethoven (cuarenta y un veces), Chopin (treinta y dos veces), Liszt (treinta y un veces), Schumann (treinta y un veces), Mozart (veintinueve veces), Rachmaninov (veintiocho veces), Prokofiev (veinticinco veces), Tchaikovsky (veinticinco veces) y Brahms (veinticinco veces).

Finalmente, es importante mencionar que los elementos aquí encontrados no se limitan necesariamente al presente muestreo, posibilitando así la extrapolación de los datos como indicativos de la tendencia a la formación de un determinado canon pianístico. Esta justificación se sustenta en los siguientes aspectos:

1. El repertorio obtenido de estos concursos, así como de ediciones anteriores de los mismos, mantiene una relación directa con el repertorio solicitado en los exámenes de admisión a las universidades y conservatorios más reconocidos.
2. Existen concursos que, aunque no son pertenecientes a la WFIMC debido a que son de menor envergadura, se organizan con el objetivo para servir como plataformas para conferir experiencia y preparación a los pianistas para los concursos más grandes. Algunos de ellos, que se realizan en la misma ciudad que concursos de mayor renombre, otorgan como premio al ganador un boleto de avión de vuelta a la ciudad para que el pianista participe en el concurso grande.
3. Existe una práctica conocida que utilizan los ejecutantes, llamada «Tour de concursos», que consiste en asistir a múltiples concursos seguidos durante una o dos temporadas utilizando mayormente el mismo repertorio en todos ellos¹⁷. Esto es posible gracias a la amplia correspondencia en el repertorio de la gran mayoría de concursos internacionales para piano. Estas situaciones alimentan que el pianista opte por mantener un repertorio estandarizado, formado por obras canónicas, para maximizar sus posibilidades en conseguir premios de concursos y, gracias a ello, una exitosa carrera profesional. De tal manera los concursos, siguen participando activamente en la perpetuación del canon pianístico.

Elementos como los anteriores potencian la influencia de los concursos internacionales en la legitimación y conservación de los bienes artísticos de la música de

¹⁷ Véase Alink, Gustav. *Piano competitions*, 1990.

arte. No obstante, el poder legitimador de los concursos reside en la constante reproducción selectiva del repertorio que éstos moldean y fomentan. La homogeneidad y monotonía del repertorio interpretado en los concursos permite la conservación, transmisión y legitimación selectiva de determinadas obras, posibilitando así la supervivencia del canon pianístico.

Sandara Velásquez: pianista e investigadora mexicana, comenzó sus estudios musicales a los seis años. Posee una licenciatura en interpretación con Mención Honorífica por la Universidad Veracruzana, y maestría en interpretación por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde paralelamente a su trabajo interpretativo presentó su investigación: “Los concursos internacionales de piano: instituciones para la legitimación del repertorio pianístico estándar”. Fue alumna de los pianistas Alejandro Corona, Sergei Sichkov y Maria Teresa Frenk. Ha dado recitales en México, Costa Rica, Boston, Cuba y Bogotá. Ha tomado clases magistrales y conferencias con Luca Chiantore, Alexandre Moutuzkine, Claudia Corona, Robert Koenig y Luis Ascot. Recientemente participó como ponente en el II Simposio de Mujeres en la Música en San José, Costa Rica, el X Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas en La Habana, Cuba, y las XIX Jornadas de Musicología de la AAM en La Plata, Argentina.

Vínculos entre música y diseño sonoro en “Rastro”, de Marilina Bertoldi

Cristian Villafañe
UNR - UNL

Resumen

La tecnología ha incidido en la escucha y consecuente recepción de la música desde los inicios de los primeros dispositivos de registro a comienzos del siglo XX. En la actualidad, podemos afirmar que una escucha de las producciones discográficas que no tome en consideración el diseño sonoro de las mismas es tan impertinente como errónea. Hoy, las estrategias de construcción de la dimensión sónica han logrado trascender ampliamente los confines de la concepción técnica históricamente vinculada a esa instancia, poniendo de relieve el rol artístico de los ingenieros de sonido.

El objetivo del presente trabajo es analizar la dimensión sónica de “Rastro”, canción perteneciente a la cantautora argentina Marilina Bertoldi, empleando la metodología de análisis *soundbox*, elaborada por Allan F. Moore. El análisis que nos proponemos realizar está guiado por una hipótesis de trabajo: afirmamos que en “Rastro” el diseño sonoro está orientado a caracterizar los segmentos formales de la canción mediante el uso de diferentes estrategias y procesos propios que operan tanto como factores de integración como de diferenciación de las diferentes partes, articulándose permanentemente con los aspectos inmanentes de la canción.

Conceptos clave: *soundbox*, posproducción, mezcla, caracterización, acusmática.

Links between Music and Sound design in “Rastro”, by Marilina Bertoldi

Abstract

Technology has had a crucial impact on the listening habits and reception of music since the creation of the first recording devices at the beginning of the XX century. Therefore, we can affirm that today listening to contemporary recordings without taking into account their sonic dimension and design possibilities would be impertinent. Today, sonic design techniques and strategies have transcended the mere technical function historically related to them, putting on the center of the scene the artistic role of the sound engineer.

The purpose of this paper is to analyse the sonic dimension of “Rastro”, a song by the argentinean singer-songwriter Marilina Bertoldi, using the soundbox analysis methodology developed by Allan F. Moore. Our hypothesis is that there are sonic design strategies used to characterize different parts of the song, which work both as integration and separation factors between the different parts of the song.

Keywords: soundbox, postproduction, mixing, characterization, acousmatic.

Introducción

La tecnología ha incidido en la escucha y consecuente recepción de la música desde los inicios de los primeros dispositivos de registro a comienzos del siglo XX. En la actualidad, y sobre todo en repertorios pertenecientes a la música popular, podemos afirmar que un análisis de las producciones discográficas que no contemple la dimensión aural o diseño sonoro de las mismas es, cuanto menos, impertinente. Hoy día, las estrategias de diseño y construcción de la dimensión sónica del sonido han logrado trascender ampliamente los confines de la concepción meramente técnica históricamente vinculada a esa instancia. Como afirma el ingeniero de sonido estadounidense Roey Izhaki, “[...] una presunción errónea asumida por muchos es que la mezcla es un mero servicio técnico”¹, explicando que

[...] el aspecto no técnico de la mezcla implica modelar los aspectos sónicos de la música: moldear sonidos, cristalizar paisajes sonoros, establecer una armonía entre los instrumentos y crear impacto, todo depende de muchas decisiones creativas que tomamos y dependen del talento y la visión de cada individuo².

Esta posición pone de relieve el rol artístico que tienen los ingenieros y técnicos de sonido al momento de trabajar en la posproducción de una canción, concibiéndolo como compositor o diseñador de otra dimensión del mismo programa musical.

En consonancia con lo explicitado anteriormente, el objetivo del presente trabajo es analizar la dimensión acusmática de “Rastro”³, canción perteneciente a la cantautora argentina Marilina Bertoldi, a la luz de la metodología de análisis concebida por Allan F. Moore, la *soundbox*⁴. Nuestra hipótesis de trabajo es afirmar que el diseño de la *soundbox* en esta canción está orientado a caracterizar los segmentos formales de la canción mediante el uso de diferentes estrategias y procesos propios del diseño sonoro que operan tanto como factores de integración como de diferenciación de las diferentes partes.

¹ Izhaki, Roey. *Mixing audio*, Focal Press, New York, 2011 [segunda edición], p. xiv. “[...] *it is wrongly assumed by many that mixing is a pure technical service* [...]”. La totalidad de las traducciones presentes en el trabajo son nuestras.

² Ibidem. “*The non-technical side of mixing entails crafting the sonic aspects of music: shaping sounds, crystallizing soundscapes, establishing harmony between instruments and building impact –all rely on the many creative decisions that we make; all are down to the talent and vision of each individual*”.

³ Bertoldi, Marilina. *Sexo con modelos*, Pelo Music S.A., Buenos Aires, 2016. [CD Audio].

⁴ Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*, Ashgate Publishing, London, 2011.

Metodología

Como marco teórico usaremos la propuesta metodológica de análisis acusmático desarrollada por Allan F. Moore. Particularmente, tomaremos de este corpus teórico los siguientes conceptos: interrelación entre canción, mezcla y pista (*song-performance-track relationship*), estratos funcionales (*functional layers*) y la «caja de sonido» (*soundbox*).

Para comenzar con el análisis describiremos primero las herramientas teóricas con las que lo realizaremos. En primer lugar, Moore establece una diferencia que resulta clave para nuestro trabajo: la distinción entre la canción (*song*) y la mezcla o posproducción de la misma (*performance*). De la integración de ambos conceptos emerge el de pista (*track*), que pretende concentrar los dos anteriores como diferentes facetas del mismo fenómeno musical. El autor aclara que esta distinción conceptual tiene su origen en los componentes primarios y secundarios elaborados por Leonard B. Meyer en su libro *Emotion and Meaning in Music*⁵. Allí, Meyer distingue entre los componentes primarios de la música, citando como ejemplos de ellos la melodía y la armonía, la métrica y el ritmo, de los componentes secundarios que comprenden la textura, el timbre y la ubicación. Meyer justifica esta taxonomía en la capacidad de estos parámetros de producir relaciones sintácticas, privilegiando claramente los primeros por sobre los segundos. En una elaboración de esta propuesta, Moore retoma estas categorías y refuta a Meyer, argumentando que los *secondary components* (es decir, todos aquellos parámetros más habitualmente relacionados con la grabación y la posproducción del audio) tienen la misma capacidad de producir relaciones sintácticas que los *primary components*. Esta jerarquización de la dimensión sónica de una grabación funciona como la piedra basal de nuestro trabajo.

A partir de la distinción conceptual explicada anteriormente, e incluyendo también el concepto de espacio virtual (ubicación relativa de fuentes sonoras entre altavoces) Allan F. Moore elabora una metodología de análisis llamada *soundbox* (caja de sonido), mediante la que se propone analizar desde la escucha activa de un programa musical la organización espacial de una grabación. En palabras del autor, “[l]a caja de sonido provee una manera de conceptualizar el espacio textural que una grabación habita permitiéndonos escuchar literalmente cómo ésta ocupa el espacio”⁶. El rasgo textural referido por el autor está íntimamente relacionado con una concepción estratificada de

⁵ Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, The Chicago University Press, Chicago, 1956.

⁶ Moore. *Song Means*, p. 30. “*The soundbox provides a way of conceptualizing the textural space that a recording inhabits by enabling us to literally hear recordings take place*”.

ocupación del espacio virtual, que el autor nomina como estratos o capas funcionales (*functional layers*), destacando que cada uno de ellos cumple una función determinada en el arreglo musical. Concibiendo al espacio textural virtual como un cubo ideal, el autor propone analizar la localización y forma de ocupación del espacio virtual que realizan los estratos funcionales observando cuatro dimensiones: lateralidad, profundidad, altura y tiempo. Cabe destacar que la inclusión de la temporalidad como una dimensión más de análisis allana el camino para pensar que la confección y tratamiento de las otras dimensiones no debe ser fijo y constante, sino que tiene toda la potencialidad de ser modificada en función de los intereses de quien esté a cargo del diseño sonoro. Tanto la descripción de la localización relativa de una fuente sonora o estrato funcional como la forma de ocupación que hace un determinado sonido del espacio virtual será referido textualmente mediante el uso de metáforas relacionadas con las percepciones de distancia (cerca/lejos, por ejemplo) y con las dimensiones físicas de un objeto (grande/pequeño, puntual/disperso, entre otras). Este tipo de descripciones dan cuenta de la raigambre eminentemente hermenéutica de esta metodología de análisis. Según Moore,

[e]l programa hermenéutico general implicado en este libro apunta no solo a la revelación de los mundos musicales, sino a la fundamentación en la que su apertura es posible. En otras palabras, la *forma posible de ver las cosas* debe ser comunicable, debe contar de premisas explícitas que no residan en un espacio hermético únicamente accesible para quien interpreta⁷.

Además, el autor complementa estas descripciones verbales con el empleo de diagramas que pretenden graficar la localización relativa de los estratos funcionales y los instrumentos que los conforman:

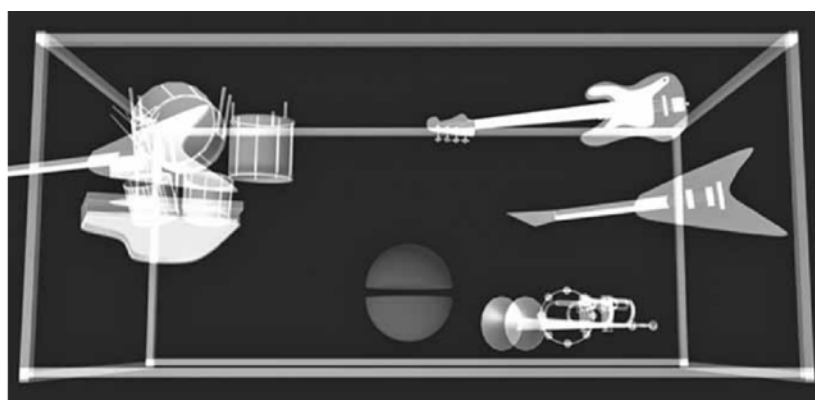


Figura 1

⁷. Ídem, p. 10. “The general hermeneutic programme embodied in this book seeks not only the disclosure of such (musical) worlds, but the grounding on which such opening up is performed. In other words, the possible way of looking at things has to be communicable, has to have its premisses made explicit if it is not to reside in some hermetic space accessible only to the appropriator”. Cursivas en el original.

Como última consideración respecto de la metodología analítica, queremos destacar que Moore concibe dos formatos posibles para la percepción de la *soundbox* dependientes de los dispositivos tecnológicos que el oyente emplee para realizar el análisis: la escucha frente a dos altavoces y la escucha mediante auriculares. En la primera, el autor señala que esta configuración de escucha facilita la concepción de que el espacio entre los altavoces (la distancia real, físicamente mensurable entre ellos) es el espacio donde ocurre la performance, ante el que el oyente conserva una cierta distancia dependiendo de cuán lejos se ubique respecto de los altavoces. Por el contrario, en la escucha con auriculares esta distancia es reducida al mínimo, si no anulada, por lo que la percepción de este espacio performático se da en el mismo oyente. En referencia a esta configuración de escucha, el autor señala que

[...] aquí la *soundbox* parece impuesta en la cabeza. Es más, localizar precisamente sonidos particulares en el espacio es probablemente más fácil de esta manera. Aquí, claro, no hay distancia entre el espacio performático y el oyente, el oyente *es* el espacio performático⁸.

Precisamente por facilitar la inmersión dentro del espacio virtual nuestro trabajo será desarrollado utilizando la configuración de escucha con auriculares.

Breve descripción de “Rastro”

En términos formales, “Rastro” puede articularse en doce partes o segmentos. En lo que a su función formal respecta, señalamos la presencia de dos estrofas, tres estribillos (el último –estribillo 3– incorpora una extensión por repetirse un fragmento del mismo), tres apariciones del *riff* de la canción, una introducción y una parte final. A continuación presentamos un esquema formal realizado a partir de la forma de onda de la canción:

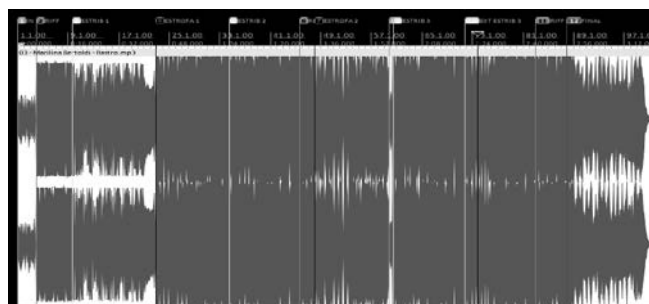


Figura 2

⁸ Ídem, p. 36. “Here, the *soundbox* appears as if imposed on the head. Indeed, pinpointing the location of particular sounds within the space is probably easier in this arrangement. Here, of course, there is no distance between the sound stage and the listener - the listener is the soundstage”.

La realización de este esquema a partir de la forma de onda no es azarosa, sino que pretende poner de manifiesto que si bien la canción puede articularse en segmentos formales distintos, la intensidad (parámetro ponderado en esta representación visual) de las partes, a excepción de la introducción y el final, es altamente estable a lo largo de la canción. Este hecho funcionó en los albores de nuestro análisis como motivación para indagar en qué otros aspectos de mezcla podrían operar como factores de diferenciación entre las partes de la canción, más allá de su caracterización instrumental.

A continuación, exponemos de manera concentrada la instrumentación de cada una de las partes:

Introducción: elemento rítmico.

Estrofa 1: voz principal, guitarra (derecha), bajo eléctrico, sintetizador.

Estrofa 2: voz principal, guitarras, bajo eléctrico, batería.

Estribillos: voz principal, guitarras, bajo eléctrico, batería, sintetizador.

Riff: guitarras, bajo eléctrico, batería.

Final: voz principal, sintetizador, batería, bajo eléctrico.

A partir de esta exposición podemos ver cómo la instrumentación, además de encontrarse reducida a diferentes combinaciones de los mismos elementos, es en gran medida similar entre cada una de las partes. Si bien cada una de ellas se encuentra caracterizada principalmente por la letra que entona la melodía principal y por determinados comportamientos paramétricos, en línea con nuestra hipótesis de trabajo planteamos que las configuraciones en este nivel (compatibles con la categoría de *song* descrita en el apartado anterior) deben complementarse con determinadas configuraciones de la *soundbox* orientadas a caracterizar mediante diversos procesos cada uno de los segmentos formales.

Estratos funcionales (*functional layers*)

La instrumentación previamente descrita puede ser organizada y concebida desde la óptica de los estratos funcionales. Esta concepción funciona como puente entre una visión inmanente de la instrumentación y su ubicación y consecuente función en el espacio virtual, concebido como una dimensión textural susceptible de ser ocupada por diferentes estratos. En este sentido, y describiendo concisamente cada tipología de estrato funcional, proponemos la siguiente agrupación:

Explicit beat layer (estrato de pulsación explícita): su función es articular un patrón de pulsos altamente regular, que funcione como esqueleto rítmico de los demás

estratos. Su característica principal es, de acuerdo con Moore, carecer de altura puntual. Además, el o los instrumentos que ocupan este estrato tienen, según el autor, una incidencia directa en la percepción del *groove* de la canción. En consonancia con esta función, entendemos que en “Rastro” el instrumento que la reviste es la batería.

Functional bass layer (estrato de bajo funcional): como sus antecesores del bajo cifrado en el período barroco, la función de este estrato es conectar acordes en posición de fundamental de diferentes maneras. Además, el o los instrumentos que ocupen este estrato están íntimamente relacionados con aquellos que conforman el estrato de pulsación explícita. En la canción elegida, esta tarea la cumple sin lugar a dudas el bajo eléctrico.

Melodic layer (estrato melódico): su función es la de explicitar diferentes estratos melódicos. En este sentido, Moore diferencia entre línea melódica primaria (aquella que, en caso de tener letra, entona la letra de la canción; si no tiene texto escrito, puede ser la melodía principal de la canción, la más pregnante y fácilmente reconocible) y eventuales líneas melódicas secundarias, cuya función está orientada a reforzar melódicamente a la primaria. El autor destaca que las melodías primarias que entonan una letra se alzan como el elemento más importante de la canción, ya que este elemento es el polo de atracción más fuerte para el oyente y, por este motivo, el punto de entrada del oyente a la canción. Aplicando este marco al repertorio elegido, podemos afirmar que este estrato lo ocupan la voz líder y el *riff* de la canción, ambos como melodía primaria en sus respectivas apariciones, mientras que las voces que interpretan los coros, por su eminente función de refuerzo, ocupan las melodías secundarias.

Harmonic filler layer (estrato armónico): partiendo de la premisa de que los registros extremos de la textura son priorizados perceptivamente, el estrato armónico funciona como un nexo conector entre ambos, ubicándose generalmente en el registro medio. Por lo general, los instrumentos que pueden ser incluidos dentro de este estrato realizan funciones de acompañamiento del estrato melódico. En “Rastro”, este estrato es ocupado por las guitarras eléctricas.

Análisis de la *soundbox*

El análisis orientado a describir las constantes y las variaciones de los eventos en la *soundbox*. Comenzaremos por señalar aquellas características que se conservan durante toda la canción, para luego describir y analizar los diferentes procesamiento de la señal empleados en cada caso.

Las descripciones que realizamos a continuación incluyen la marca de tiempo (expresada en minutos y segundos, [min:seg]) para poder precisar exactamente su ubicación temporal en la canción. Por el contrario, prescindiremos de la misma cuando la descripción aplique una parte en su totalidad.

Recomendamos ampliamente la audición del ejemplo musical para poder cotejar el análisis que realizamos a continuación.

Voz: se mantiene fija en el espacio (al centro). Si bien su percepción tiende a ser puntual, podemos discriminar entre el sonido directo (la voz de la cantante sin procesar) y el sonido procesado (reverberación). Lejos de percibirse como dos fuentes diferentes, ambos se complementan para generar un tipo de percepción que involucra tanto lo puntual como lo disperso. Además, algunos procesos que se aplican cambian su percepción de puntual a disperso.

- Final estribillo 1 (min. 0:39 - 0:43): se aplican procesamientos espaciales (*delay* y reverberación) que difunden en el campo estéreo la línea melódica interpretada por la cantante, modulando la percepción de la misma de una puntual hacia una difusa.

- Final estrofa 1 (min. 1:04 -1:06): se incorpora una segunda voz que dobla al unísono la frase “[...] para empezar [...]”, ubicada ligeramente a la derecha de la voz principal. Además, cabe destacar que esta voz está procesada mediante un efecto de modulación (*chorus*), lo que, a pesar de cantar al unísono la misma melodía, opera como factor de diferenciación de la voz principal, al igual que su ubicación diferente respecto de ésta en el estéreo.

- Estribillos 2 y 3: se agregan melodías secundarias a la principal que funcionan como coro de la primera. Su ubicación espacial produce la sensación de estar espacialmente «en torno a» la voz líder, generando la ilusión de una voz líder más densa en términos espectrales. Cabe destacar que en determinadas frases pueden destacarse fragmentos de algunas palabras, por ejemplo en la segunda frase “[...] volveré en pedazos a ser feliz [...]”, la tercera sílaba de la palabra “pedazos” es interpretada por tres fuentes sonoras diferentes que tienen, asimismo, distintas ubicaciones en el campo estéreo (voz líder en el centro, refuerzos a izquierda y derecha; densidad puntual para las tres). Una escucha más detallada de la interacción de estas fuentes nos permite develar que existe entre ellas una mínima diferencia temporal entre sus ataques. Entendemos que esto funciona, al igual que su ubicación lateral, como un factor de diferenciación aportado principalmente por el diseño sonoro, para lo que es desde el punto de vista del arreglo musical un refuerzo melódico de una voz principal.

- Extensión Estribillo 3 (min. 2:36 - 2:46): nuevamente, el fragmento “[...] volveré en pedazos, a ser feliz [...]” se encuentra caracterizado por el uso de un *delay* considerablemente más notable, tanto desde su ubicación en la profundidad relativa de la mezcla, como en su cantidad de repeticiones y en su contenido espectral notoriamente más abarcativo que en apariciones previas del mismo efecto. Afirmamos que el empleo de este proceso tiene un impacto importante en la percepción de la línea melódica principal, ya que su inclusión modifica la percepción de las cuatro dimensiones de la *soundbox*.

- Final [3:15-3:22]: la melodía principal es procesada con una reverberación diferente a aquella que señalamos como estable durante el *track*, pero similar a la empleada en un pasaje similar en el final de estribillo 1. Está más presente (más «adelante» en términos de profundidad), su contenido espectral es notablemente más amplio y denso que aquella empleada, y su tiempo de extinción es mayor.

Batería: cada uno de los cuerpos del instrumento (bombo, tambor, *hi hat*, tom 1, tom 2, platillo tipo *crash*) reciben una caracterización espacial que permanece fija a lo largo de la canción: en términos generales, al centro bombo y tambor, a la izquierda el *hi hat* y el tom 1, y a la derecha el *crash* junto al tom 2, cada uno de ellos percibidos puntualmente. No identificamos en todo el *track* la utilización de procesos de espacialización o de modulación, ni tampoco modificaciones espectrales que redunden en una alteración de la percepción espacial. Sin embargo, observamos que en los estribillos 2 y 3, la percepción lateral del *hi hat* se modifica ligeramente, percibiendo una alternancia de sus ataques entre el lado izquierdo y el derecho de la *soundbox*, que modifica su comportamiento estable en las otras partes del *track*. Este hecho aporta una gran movilidad espacial a la percepción de este elemento. Como encontramos que esta modificación espacial se produce en los estribillos 2 y 3, podemos afirmar que este procesamiento espacial es un comportamiento que caracteriza a estas partes.

Bajo: es el instrumento que más estable se mantiene en toda la extensión del *track*. Su ubicación relativa se mantiene al centro, fusionándose espectralmente con el bombo en el registro grave y con las guitarras en el registro medio y medio agudo. En este sentido, además de que este instrumento se encuentra mayoritariamente tocando a una o dos octavas descendentes de distancia del arreglo de las guitarras, su sonido saturado se funde con el de éstas dificultando de esta manera en gran medida su individuación únicamente a partir de la audición activa del *track*.

Guitarras (2): ambas guitarras están presentes en toda la extensión de la canción, excepto en la estrofa 2 y el final. En el transcurso de sus apariciones mantienen una posición mayoritariamente fija durante todo el *track*. Siendo dos, cada una de ellas se ubica a un lado del campo estéreo. Su percepción es puntual. La modificación en su comportamiento tiene un impacto directo en la *soundbox* durante la estrofa 2: la aplicación de *delay* y *reverb* en esta parte modifica la percepción de este elemento de puntual a dispersa, con límites completamente difusos.

Sintetizador: este elemento está presente únicamente en los estribillos y en el final de la canción. A pesar de ser un elemento altamente estable en sus diferentes apariciones su comportamiento tiene una incidencia directa en la percepción de la *soundbox*: todas sus intervenciones son *crescendi*, lo cual produce la ilusión de ser un objeto que se mueve en la profundidad del espacio virtual de atrás hacia adelante. Este rasgo es quizás el ejemplo de relación íntima entre el comportamiento de un parámetro inmanente a la música (dinámica) y su proyección en el espacio virtual.

Conclusiones parciales del análisis de la *soundbox* en “Rastro”

Antes de exponer las conclusiones finales del trabajo, visto y considerando la magnitud y variedad de observaciones que emanaron del análisis realizado consideramos pertinente exponer concisamente y de forma parcial un conjunto de conclusiones.

Existe un notable complemento entre las dimensiones que Moore nomina como *song* y *performance*.

La voz se mantiene fija en las cuatro dimensiones: factor de coherencia jerarquiza el elemento más importante de la canción

Los procesamientos tímbricos aplicados, conservan su lateralidad y profundidad, variando únicamente su altura relativa como consecuencia de la modificación espectral que opera sobre los elementos originales (estrofa 2, distorsión bajo; estribillo 3, *chorus* voz).

Los efectos espaciales (*delays*) repercuten de dos maneras en la espacialidad: guitarra en estribillo 2, modulación espacial de izquierda a derecha; voz en estribillo 3, frase a “ser feliz...” (coincide con clímax melódico) pasa de una percepción puntal de la voz a una difusa, le agrega una «cola» generada por el efecto que no tuvo en toda la canción.

Lateralidad: los elementos están fijos en su distribución lateral del campo estéreo. Coherencia espacial como factor de unidad.

Lateralidad móvil: hay pocos elementos que tienen un comportamiento móvil (desplazan), guitarra estrofa 2 (ataque a la izquierda resonancia a la derecha).

Profundidad: algunos elementos varían en su ubicación relativa (elemento usado en introducción como separador entre estrofa 2 y estribillo 3).

Las decisiones del técnico de grabación renuevan la escucha, caracterizando de diferentes maneras las distintas fuentes sonoras presentes en la grabación. Estas decisiones, tal como refiere Izhaki, no son meramente técnicas, sino que involucran necesariamente la interpretación del material musical con el que se trabaja que oriente el diseño de un espacio sonoro característico para ese material.

El uso de determinados efectos, tales como *delay*, *reverb* y *chorus* no se limita a repetir su aplicación con las mismas configuraciones, sino que partiendo de ellos se configuran diferentes comportamientos en los eventos, que redundan en la generación de novedad a partir del diseño sonoro.

Conclusiones finales

Luego del análisis realizado, y retomando los términos *song*, *performance* y *track* (como unión simbiótica de los dos anteriores) propuestos originalmente por Moore, podemos afirmar que las características de las decisiones de la mezcla (*performance*) están íntimamente relacionadas con la canción (*song*) y los diversos tratamientos de sus parámetros. Como señalamos en el análisis, cada segmento formal está caracterizado desde su diseño sonoro por un determinado tipo de ocupación del espacio textural virtual. Esto nos permite concluir que la relación entre canción y mezcla es de complementariedad, donde la mezcla está orientada a caracterizar y destacar diferentes aspectos de la canción mediante el empleo de herramientas de procesamiento de señal que son excluyentes de su dominio.

Alineados con la cita inicial perteneciente a Roey Izhaki, podemos concluir que la mezcla es sin lugar a dudas una instancia interpretativa más del fenómeno musical que, si bien depende en gran medida de los materiales iniciales, las decisiones que pueden tomarse durante su realización cargan con un alto grado de autonomía, capaces tanto de catalizar la potencialidad creativa de significados presente en los materiales así como también de generar sus propios sentidos.

C. Cristian Villafañe A. (1986): Profesor y Licenciado en Composición musical egresado de la Escuela de Música, dependiente de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Cursó estudios privados de composición musical, grabación y posproducción de audio. Desarrolla una intensa labor como intérprete de bajo eléctrico en el ámbito popular y como compositor en el ámbito contemporáneo. Es docente de música en nivel secundario y superior. Asimismo, integra grupos de investigación radicados en universidades nacionales. Ha publicado reseñas en diversas revistas especializadas. Es socio activo de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), la Association for the Study of the Art of Record Production (ASARP).

Canciones en el baúl y la petaca. Tres romanzas de inmigrantes italianos en Buenos Aires (1890-1910)

José Ignacio Weber
Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Resumen

Esta ponencia estudia un corpus de canciones en italiano compuestas por inmigrantes y publicadas en revistas de interés artístico de la colectividad italiana de Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es un repertorio *quasi*-olvidado, por lo tanto, su conocimiento es necesario para la comprensión del diálogo ético-estético de la cultura argentina del período, fundamentalmente de la relación del nacionalismo con otras tendencias estético-ideológicas. Se analiza una selección de obras representativas de este repertorio: *A Madonna!* de Gennaro D'Andrea, con letra de Rocco De Zerbi; *Un organetto suona per la via* de Giovanni Serpentine y Lorenzo Stecchetti (pseudónimo de Olindo Guerrini); y *Primo-Vere* de Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi. El análisis se detiene en la forma, la sintaxis melódica, la “*pronuncia*” rítmico-melódica de los versos y la relación dramática entre música y texto. Como resultado, se encontraron diferencias (autorales) en el modo en que los tres compositores musicalizaron una misma estructura poética, lo que da variedad al conjunto.

Conceptos clave: canción de cámara, inmigración, Gennaro D'Andrea, Giovanni Serpentine, Odoardo Turco.

Songs in the Trunk and the Suitcase. Three Romanze of Italian Immigrants in Buenos Aires (1890-1910)

Abstract

This paper studies a corpus of songs in Italian composed by immigrants and published in magazines of artistic interest of the Italian community of Buenos Aires in the late nineteenth and early twentieth centuries. It is a quasi-forgotten repertoire, therefore, its comprehension is necessary for the understanding of the ethical-aesthetic dialogue of the Argentine culture of the period, fundamentally of the relationship of nationalism with other aesthetic-ideological tendencies. I analyze a selection of representative works of this repertoire: *A Madonna!* by Gennaro D'Andrea, with lyrics by Rocco De Zerbi; *Un organetto suona per la via* of Giovanni Serpentine and Lorenzo Stecchetti (pseudonym of Olindo Guerrini); and *Primo-Vere* by Odoardo Turco and Giacomo De Zerbi. The analysis considers the form, the melodic syntax, the rhythmic-

melodic “*pronuncia*” of the verses and the dramatic relationship between music and text. As a result, I found (authorial) differences in the way in which the three composers musicalized the same poetic structure, which gives variety to the corpus.

Keywords: art song, immigration, Gennaro D’Andrea, Giovanni Serpentine, Odoardo Turco.

Introducción¹

María Antonieta Josefina Sacchi de Ceriotto *in memoriam*

El título de esta ponencia es un pequeño homenaje a dos trabajos fundamentales de María Antonieta Sacchi de Ceriotto, *La música en la petaca del misionero* y *La profesión musical en el baúl*², que resumen su incesante preocupación por estudiar el aporte de los inmigrantes en el desarrollo de la actividad musical en Argentina. Aquella “música viajera” que fue y es un objeto de investigación fundamental para la comprensión del encuentro de culturas. Este trabajo pretende seguir esa senda³.

En mi trabajo de doctorado estudié la interacción de las culturas como problema semiótico a partir del análisis de diversas publicaciones de la colectividad italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910, especialmente revistas de interés cultural y artístico. Quedó sin ahondar entonces el estudio de las partituras incluidas en aquellas publicaciones, entre las que se destacan las canciones en italiano. Esta comunicación continúa el estudio de ese corpus de canciones de compositores inmigrados a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Este conjunto de piezas fue publicado en las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908) y *La Revista Artística* (1908). Es un repertorio (*quasi*) olvidado, por lo tanto se postula que su conocimiento es necesario para la comprensión del diálogo ético-estético de la cultura argentina del período, fundamentalmente de la relación responsiva de la estética nacionalista con otras tendencias estético-ideológicas.

En trabajos anteriores se describió el contexto cultural –políglota– en el que apareció este repertorio y se estudió su efecto de lectura en el nacionalismo culturalista, que lo instauró como “ajeno”⁴. Asimismo, se dio cuenta del grupo cultural al que pertenecieron algunos de los compositores y letristas, que conformaron una formación cultural italiana en Buenos Aires, nucleada en las publicaciones periódicas mencionadas,

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto UBACyT: “Música ‘cultura’ y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX” dirigido por Silvina Mansilla, con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA).

² Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. *La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del Medio*, EDIUNC, Mendoza, 2009; Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*, EDIUNC, Mendoza, 2007.

³ Véase Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza, 1852-1912*, EDIUNC, Mendoza, 2014.

⁴ Weber, José Ignacio. “La canción de cámara en italiano en Buenos Aires como texto ajeno (1890-1910)”, en *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, FFyL-UBA, Buenos Aires, en prensa. Recuperado de [<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017>]; Weber, José Ignacio. “Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 2019, en prensa.

en instituciones de educación artística (como el Instituto Musical Santa Cecilia y otros conservatorios) y la Asociación Artística italiana⁵. También, se planteó el problema de la adscripción genérica a la romanza italiana de salón⁶. Del mismo modo, se explicitaron los *topics* de las letras y la estructura de sensibilidad –fuertemente asociada a la italianidad– de la que participaba esta producción. Se indagó, también, en los vínculos con la *scapigliatura* y otras tendencias estéticas de la península itálica. Además, se discutió acerca de la necesidad de una edición crítica de esta producción musical⁷.

El objetivo de esta ponencia es estudiar tres canciones representativas del corpus: *Primo-Vere* de Odoardo Turco y letra de Giacomo De Zerbi; *Un organetto suona per la via* de Giovanni Serpentine, sobre un poema de Lorenzo Stecchetti (pseudónimo de Olindo Guerrini) y *A Madonna!* de Gennaro D’Andrea, con letra de Rocco De Zerbi. El análisis se orienta a detectar características genéricas y, al mismo tiempo, particularidades estilísticas o autorales, a partir de los lineamientos metodológicos modélicos propuestos por Giorgio Ruberti en su estudio de la obra de Francesco Paolo Tosti⁸.

Las canciones

¿Por qué se eligieron estas tres canciones como representativas del conjunto de veinte compuestas por músicos inmigrantes y publicadas en las mencionadas revistas? Por varias razones. Por un lado, las tres musicalizan poemas cuya forma es la más repetida en el corpus: dos *quartine* de versos endecasílabos. Por lo tanto, se espera encontrar distintas soluciones (autorales) sobre la forma de una misma estructura poética.

En segundo lugar, este recorte permite vincular tres poetas distintos, que muestran la variedad de escritores del corpus⁹. Lorenzo Stecchetti, uno de los pseudónimos de Olindo Guerrini (Forlì 1845-Bologna 1916), es el más repetido autor del conjunto –cuatro de las canciones musicalizan poemas suyos–. Los poemas de Guerrini

⁵ Weber, José Ignacio. “Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)”, *AdVersuS. Revista de semiótica* [en línea], 25, 2014, pp. 12-50. Recuperado de: [http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf].

⁶ Así como sus fluidos intercambios con las formas populares de la canción dialectal. Acerca del problema del género en las canciones de arte de tradición europea decimonónica y de sus vínculos con las formas populares véase Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014, pp. 95 y ss. y Sanvitale, Francesco (ed.). *La romanza italiana da salotto*, EDT, Turín, 2002.

⁷ Ramallo, Hernán D. y José Ignacio Weber. “Edición crítica de partituras de canciones en italiano de compositores inmigrantes (1891-1908)” [ponencia], en *I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2018, snp.

⁸ Ruberti, Giorgio. “Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti”, *Musica/Realtà*, XXXIV, 101, 2013, pp. 55-71.

⁹ Prácticamente en todos los casos se verifica que los poemas fueron compuestos con anterioridad a la música.

fueron muy populares dentro del género de la canción de cámara o de salón en italiano – como también lo fuera por ejemplo Gabriele D’Annunzio¹⁰. Otro de los autores es Rocco De Zerbi (Reggio Calabria 1843-Roma 1893), un influyente periodista y político de Nápoles. Benedetto Croce lo consideraba un mediocre escritor pero periodista y polemista de talento¹¹. Si bien fue prolífico y muy publicado, poca obra suya es recordada. Pietro Mascagni había proyectado realizar una ópera sobre una de sus novelas, *Vistilia* (1887), pero no la culminó –aunque parte de la música la destinara a otra ópera de tema romano, *Nerone* (1935)–. El tercero de los letristas es Giacomo De Zerbi, hermano menor de Rocco, que vivió durante doce años en Buenos Aires. Se desempeñó como periodista en *La Patria Italiana* y *La Patria degli Italiani* (donde llegó a ser secretario de redacción), y dirigió la revista *El Mundo del Arte* una de las publicaciones donde apareció el repertorio trabajado. Escritor aficionado, publicó en Italia algunos libros que no tuvieron mucha trascendencia. Su creación más conocida, por la cual –hasta donde sabemos hoy– no tiene crédito más allá de la declaración en las memorias de Mascagni, es la letra de *La siciliana* que abre la *Cavalleria Rusticana*¹². Se puede apreciar en este mínimo recorte, la variedad de autores que involucra el corpus, desde los más importantes escritores vinculados a la canción en italiano, hasta autores relacionados con redes de colaboraciones entre inmigrantes en Buenos Aires –que, entre otras cosas, construyen los vínculos del grupo cultural antes mencionado–.

El primero de los compositores es el pianista Odoardo [Eduardo] Turco (Castrovillari 1867-¿?)¹³, quien asistió al Conservatorio de Nápoles. En 1887 se graduó con la más alta calificación. Al año siguiente, llegó a Buenos Aires recomendado a Pietro Melani por sus maestros Paolo Serrao y Constantino Palumbo. Se dedicó principalmente

¹⁰ La editorial Zanichelli publicó en 1877 el volumen de poesías *Postuma*, atribuido de forma ficticia a Lorenzo Stecchetti –un joven que habría muerto de tisis a los 30 años–. Para Sanvitale este poeta representó un tipo de “aristocracia formal” con la cual una pequeña porción del vasto público burgués podía identificarse. Véase Francesco Sanvitale. *Il Canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Turín, 1996, pp. 90-100.

¹¹ Croce, Benedetto. “Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX. I. La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 7, 1909, p. 423.

¹² Liberti, Rocco. “Il testo di ‘Siciliana’ nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi”, *Calabria sconosciuta*, XXXIV, 129-130, 2011, pp. 49-51.

¹³ Comenzó los estudios musicales con su padre y los maestros Corrado y Ciao. A los once años fue becado para asistir al Conservatorio de Nápoles donde estudió piano con Bufaletti, Constantino Palumbo, Giuseppe Martucci y Vincenzo Romaniello, armonía con Cassano, Costa y De Nardis y contrapunto con Serrao. En el Conservatorio fue ayudante de Palumbo y Martucci y pianista acompañante de la clase de arte escénico de Mastriani. Véase Lacquaniti, Héctor. “Turco, Eduardo”, *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I – Música*, Buenos Aires, 1912, pp. 129-130 y Petriella, Osvaldo y Sara Sosa Miatello. *Diccionario Biográfico Ítalo-Argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1976.

a la educación musical en los conservatorios Santa Cecilia, La Capital, el Instituto de Música de Belgrano y el Conservatorio Argentino; también era profesor particular de piano. Publicó en 1891 y 1892, por la casa Demarchi, composiciones para canto y piano¹⁴, que según *El Mundo del Arte* estaban “en boga en los salones elegantes de la *high-life*”¹⁵.

Por su parte, Giovanni Serpentine (Recanati 1864-Buenos Aires 1937)¹⁶ estudió en el Conservatorio de Bolonia y luego en el Conservatorio Rossini de Pésaro¹⁷, hasta que emigró, lo que interrumpió su formación. Llegó a Argentina en 1886 y se radicó en La Plata¹⁸. Allí enseñó música, fue instrumentista en orquestas y organista de la parroquia San Ponciano (1890-1899). Tuvo una importante actividad docente tanto en escuelas de Buenos Aires como de La Plata. Fundó en 1903 el Conservatorio Verdi de esta última. Si bien son conocidas sus composiciones escolares, marchas e himnos¹⁹, ninguna bibliografía menciona las canciones sobre texto de Stecchetti que publicó *El Mundo del Arte* en 1892²⁰.

Por último, el pianista Gennaro Maria D’Andrea (Nápoles 1860-Buenos Aires 1937) quien también estudió en el conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles, con Beniamino Cesi. Fue miembro fundador y secretario entre 1878 y 1880 del Circolo Cesi. En 1898 vino a Buenos Aires a dar conciertos²¹ y, solicitado como profesor, se radicó definitivamente. Al año siguiente, entró al plantel docente del Instituto Musical Santa Cecilia, donde permaneció hasta 1905 cuando, junto a Elmerico Fracassi, fundaron el

¹⁴ *El Mundo del Arte* decía: “Las dotes principales de Turco como compositor, son la inspiración siempre original, el gusto exquisito que rehúye de cada vulgaridad y el conocimiento profundo del contrapunto”. “La nostra musica”, *El Mundo del Arte*, I, 2, 1891, p. 4.

¹⁵ En 1892 compuso un álbum de canciones sobre poemas de Lorenzo Stecchetti: “El joven músico comprende perfectamente los sentimientos del poeta: esto es el gran secreto de su éxito”. Certamen. “El maestro E. Turco”, *El Mundo del Arte*, II, 25, 1892, p. 7.

¹⁶ Bitocchi, Mariano. “Giovanni Serpentine”, *Storie di una emigrazione*, el autor, Buenos Aires, 2006, pp. 155-213; Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*, Beta, Buenos Aires, 1961, p. 365; Cuarda, Cecilia. “Serpentine, Juan”, en Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, SGAE, Madrid, 2002, p. 977 y Petriella y Sosa Miatello. *Diccionario*.

¹⁷ En el Conservatorio de Bolonia estudió con el maestro Tabellini y luego en Pésaro con el maestro Pedrotti.

¹⁸ Continuó su formación musical allí, donde estudió contrapunto y composición con el director de la Banda de la Policía de la Provincia, Juan Bautista Montano.

¹⁹ Quizá el catálogo más completo sea el de Mariano Bitocchi. El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” posee partituras de varias obras, así como una cantidad de documentos, misivas y recortes de y sobre Serpentine donados por Virtu Maragno y Romualdo Brughetti. Se agradece la colaboración de Silvina Mansilla en la recolección de estos datos.

²⁰ *Un organetto...* está dedicada a la Srta. Enriqueta Ortiz de Rozas, probablemente alumna del compositor —malograda pocos años después en 1895 a la edad de 22 años, irónicamente, de tisis como el ficticio Stecchetti—.

²¹ Los conciertos se dieron en el Prince George Hall, el salón de la Unione Operai Italiani y la Exposición Nacional de aquel año.

Conservatorio Fracassi-D'Andrea. Es reconocido como uno de los principales continuadores de la escuela pianística napolitana en Buenos Aires –junto a Luigi Romaniello–²².

Método

El método de análisis propuesto por Giorgio Ruberti confronta, dentro de la obra de Francesco Paolo Tosti²³, la romanza de salón (ejemplificada a partir de *Ideale* de 1882) y la *canzone napoletana* (*Marechiare*, 1888) para detectar diferencias subestilísticas –es decir, dentro de un nivel jerárquicamente superior que definiría el estilo de Tosti–. Cabe recordar que las composiciones de Tosti eran contemporáneas al corpus aquí discutido. Su hipótesis, que sigue a Leonard Mayer, es que existen diferencias “dialectales”, en el sentido de subestilísticas, en el estilo de Tosti cuando escribe una romanza o una *canzone*. Para ello se detiene en la forma, la sintaxis melódica, la fraseología, la “pronuncia” rítmico-melódica de los versos –es decir, el modo en que se relaciona la estructura del verso con la estructura rítmico-melódica de la frase musical–, el contorno melódico, la armonía y la relación dramática entre música y texto. Cabe aclarar que en esta instancia el análisis se realiza sobre las partituras ya que aún no se dispone de interpretaciones ni registros. Por ello, se espera que este estudio pueda contribuir a futuras actualizaciones sonoras de esta música.

Análisis de las piezas

El poema *Primo-Vere* de Giacomo De Zerbi, como todos los del recorte, consiste en dos *quartine* de versos endecasílabos. La primera estrofa, de rima abab, se acentúa en la sexta y la décima sílabas, verso conocido como endecasílabo *a maggiore*. La segunda, cuya rima cbdb, alterna el verso *a minore* –con acentos en las cuarta y décima sílabas– y *a maggiore*. Esta diferencia redunda en el cambio semántico entre la primera y la segunda estrofa. La primera describe las bondades de la primavera y la segunda se refiere al amor no correspondido por la *madonna* que se muestra “altanera” y hace permanecer “el invierno” en el “corazón enfermo” y “desconsolado” del yo poético.

²² Véase De Marinis, Dora. “Las escuelas pianísticas en Argentina”, en Dora De Marinis (comp.), *Actas del Congreso Internacional de Piano-La Música Latinoamericana para Piano*, UNCuyo, IUNA, Buenos Aires, 2010, pp. 5-10 y Cetrangolo, Anibal E. *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, pp. 79-80.

²³ Ruberti. “Romanza”.

Ride la primavera e la natura
 Si risveglia alla vita ed all'amore...
 Scende all'anima la pace e all'aura pura
 Sorride folleggiante il novo fiore.

Solo per me [, madonna,] primavera non esiste...
 E l'inverno, e l'inverno ho sempre in core
 Voi sempre a me vi dimostrate altera
 E rugiada non ha l'egro mio cor, l'egro mio cor²⁴.

La música de Odoardo Turco respeta tanto la cuadratura formal como el sentido dramático en una pieza breve de 19 compases de extensión de tempo lento y *sostenuto*. El resultado son dos secciones: la primera debe cantarse *gaiamente* (alegremente) y la segunda *con tristezza*. Cada sección está compuesta por una frase de ocho compases en la que se canta toda una estrofa. A su vez se dividen en dos semifrases de cuatro compases, correspondiendo cada verso a dos. El siguiente esquema (figura 1) resume la forma de la pieza:

Forma	Intro	A				Trans.	B				Coda
Estrofa		(Estrofa 1)					(Estrofa 2)				
Verso		v1	v2	v3	v4		v1	v2	v3	v4	
Cantidad de compases	(1)	2	2	2	2	(1)	2	2	2	2	(1)
		4		4			4		4		
	9cc.					10cc.					
Armonía	MibM			Región: SibM			MibM	Reg: Solm		MibM	

Figura 1: Esquema formal de *Primo-Vere*

Esta sintaxis melódica corresponde a la cuadratura estándar (típica, habitual) en este tipo de obras²⁵, con un compás de transición entre las dos frases de ocho compases²⁶. A pesar de esta cuadratura, la pieza presenta variedad melódica en cada verso dando como resultado lo que Ruberti caracteriza como una “(...) estructura no estrófica que en base a un principio *durchkomponiert* permite evitar la reexposición de material ya presentado”²⁷. Todo esto puede verse en una comparativa de la sintaxis de cada verso (figura 2) que

²⁴ De Zerbi, Giacomo. “Primo-Vere”, *El Mundo del Arte*, II, 11, 1892, p. 6.

²⁵ La sintaxis melódica estándar o más habitual responde al esquema de ocho compases por estrofa cantada, divididos en dos semifrases de cuatro compases cada una a las que corresponden dos compases por verso.

²⁶ Esta duración canónica podría homologarse, en la canción de cámara en italiano, a la *lyric form*. Véase Bianconi, Lorenzo. “La forma musicale come scuola dei sentimenti”, en G. La Face y F. Frabboni (eds.), *Educazione musicale e formazione*, Franco Angeli, Milán, 2008, pp. 85-120.

²⁷ Ruberti. “Romanza”, p. 58. [Traducción del autor].

muestra la variedad de soluciones rítmicas y de contorno de la melodía. Los versos de la primera *quartina* del poema tienen la misma acentuación: en la sexta y la décima sílaba, la música redunda en este ritmo del verso ubicando en tiempos fuertes (primero o tercero) del compás dichas sílabas. Las únicas variaciones métricas de la letra se producen en el primer verso de cada estrofa: un hiato en la primera (compás 2) y el agregado de una palabra (*madonna*) en la segunda.

En cuanto a lo armónico se puede decir que la tonalidad de la pieza es Mi bemol mayor y se mueve a regiones cercanas. La primera sección hacia la región de la dominante, Si bemol mayor, y la segunda sección pasa brevemente por el relativo menor de la dominante, Sol menor —es decir que hay una sola alteración, la becuadro—²⁸.

The musical score is presented in two systems, A and B, each containing four staves of music. The key signature is two flats (Bb major) and the time signature is 4/4. Section A (measures 1-9) and Section B (measures 10-18) are both in 4/4 time. The lyrics are in Italian. Section A includes lyrics: 'Ri-de la pri-ma - ve - ra e la na - tu - ra', 'Si ris-ve-glia_aHavi - ta ed_al - l'a - mo - re', 'Scen-de_al - l'al - ma la pa-ce_e_alH'au - ra pu - ra', and 'Sor - ri - de fol - leg - gian-te_il no - vo fio - re'. Section B includes lyrics: 'So - lo per me, mad-don - na, pri-ma-ve-ra non e sis - te', 'e l'in - ver - no_e l'in - ver-no_ho sem-pre_in co - re', 'Voi sem-pre_a me vi di - mos - tra - te_al - te - ra', and 'E ru-gia-da non ha l'e-gro mio cor l'e-gro mio cor'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and triplets.

Figura 2: Sintaxis melódica comparada de los versos de *Primo-Vere*

²⁸ El ámbito de la melodía es de do4 a mib5 (en la partitura), una décima; y se mueve mayormente por grado conjunto con saltos de tercera, algunos de cuarta y quinta y uno de sexta descendente (compás 11).

Por su parte, el poema *Un organetto...* responde a la misma lógica dramática que el anterior, dos estrofas con sentido contrastante.

Un organetto suona per la via,
la mia finestra è aperta e vien la sera,
sale dai campi alla stanzuccia mia
un alito gentil di primavera.

Non so perché mi tremino i ginocchi,
non so perché mi salga il pianto agli occhi.
Ecco, io chino la testa in sulla mano,
e penso a te che sei così lontano²⁹.

La música de Giovanni Serpentine es de tempo *lento* y carácter *melancólico* y su solución formal de la estructura métrica del poema se aleja de la pieza anterior al introducir la repetición de los versos pares de cada estrofa. De este modo la canción se forma con una introducción de seis compases; una primera sección A de seis, subdividida en tres semifrases de dos –de las cuales la tercera repite la letra de la anterior pero con una diferencia de altura y casi el mismo contorno–; una segunda sección B de la misma extensión y con análoga subdivisión; continúa una transición (de armonías tensionantes) de tres compases; luego se repite la sección A' pero con una letra diferente; a la que sigue una nueva sección C sobre los últimos dos versos del poema pero esta vez no se repiten según la misma lógica sino que la primera y segunda subdivisión son las que están emparentadas y la tercera es un eco de las palabras finales; por último, una coda se extiende por cuatro compases de piano solo sobre los motivos de la introducción y el acompañamiento de la sección A. Como resultado las secciones no coinciden con las estrofas del poema como en el caso anterior y se configura una forma de rondó simple (AB/AC) con introducción, transición y coda como se aprecia en el esquema (figura 3)³⁰:

Intro	A			B			Trans	A			C			Coda
	(estrofa 1)							(estrofa 2)						
	v1	v2	v2	v3	v4	v4		v1	v2	v2	v3	v4	v4	
	a	b	b'	c	d	d'		a	b	b'				
	2	2	2	2	2	2		2	2	2	2	2	2	
(6)	6			6			(3)	6			6			(4)
18							19							
Lam		MiM		DoM	Lam	DoM	Inestab	Lam	MiM	Lam	FaM	Lam		

Figura 3: Esquema formal de *Un organetto...*

²⁹ Guerrini, Olindo [Steccetti, Lorenzo]. “Un Organetto Suona per la Via”, reproducido en *El Mundo del Arte*, II, 17, 1892, pp. 6-7.

³⁰ En el esquema formal de la pieza puede verse su simetría, cuyo eje se marca musicalmente con una transición de armonía inestable.

La sintaxis melódica de los versos se desvía de la cuadratura estándar, sin embargo sí se mantiene la habitual duración de dos compases por verso. Tal vez pueda decirse que es una variación de aquella estructura (figura 4).

En cuanto a la armonía, la tonalidad de la pieza es La menor y se mueve a regiones cercanas: el relativo mayor, Do mayor, y a Fa mayor. Se destaca el uso de acordes con novena y quinta aumentada (compases 13 y 28)³¹.

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The lyrics are in Italian and are repeated across the staves of each system.

System A:

- Staff 1 (6-8): Un or-ga - net - to suo-na per la vi - a,
- Staff 2 (8-10): La mia fi-nes-tra è a-per - ta e vien la se - ra,
- Staff 3 (10-12): La mia fi-nes-tra è a-per - ta e - vien la se - ra,

System B:

- Staff 1 (12-14): Sa le da - cam - pi al - la stan-zuccia mi - a
- Staff 2 (14-16): Un a - li - to gen - til di pri - ma - ve - ra,
- Staff 3 (16-18): un a - li - to-gen - til di pri - ma - ve - ra

System C:

- Staff 1 (27-29): Ec - co io chi - no la tes-ta insul-la ma - no
- Staff 2 (29-31): e pen - so a te che sei co-sì lon - ta - no
- Staff 3 (31-33): a te co - sì lon - ta - no

Figura 4: Sintaxis melódica comparada de los versos de *Un organetto...* (sin repeticiones)

³¹ El ámbito de la melodía es de re#4 a sol5 (en la partitura), una oncená; predomina el grado conjunto pero hay salto de tercera, cuarta, quinta y sexta descendente (compases 12,15).

Finalmente, el poema *A Madonna!* de Rocco De Zerbi tematiza la entrega amorosa total que roza con lo sagrado. Responde a la misma métrica de los anteriores con rima abab/ccbb.

Ardere silenzioso innanzi a voi
Siccome cero innanzi a sacro altare
E così ardendo consumarmi e poi
Di me nessuna traccia in voi restare.

Eran questi, o Madonna, i voti miei
E null'altro, o Madonna, oggi vorrei
Vedervi, udirvi, amarvi... e ripiombare
Nel nulla eterno dell'immenso mare³².

Al ponerlo en música, Gennaro D'Andrea, se ocupó en reforzar y señalar los sentidos de la letra a través de los cambios en el carácter, tempo y metro. Como resultado aparece una forma en secciones de melodía no estrófica, es decir, no repetitiva (*durchkomponiert*) (figura 6). Asimismo, de las tres piezas, la fraseología de esta es la que más se desvía de la estándar. La primera sección A, de tempo *lento*, sobre la primera estrofa, mantiene la duración estándar de la sintaxis melódica de dos compases por verso, excepto en el primero que se extiende en tres compases porque tiene comienzo tético, algo ciertamente anómalo en el conjunto de piezas. Asimismo, el tercer verso queda trunco y el final se canta junto al comienzo del cuarto³³. En la segunda sección B cambia el metro (de 4/4 a 6/4) y el tempo, *andante sostenuto*. Con la aceleración se alarga la “*pronuncia*” de los versos a cuatro compases. En la tercera subdivisión de la sección, sobre el tercer verso de la segunda estrofa, vuelve a cambiar el tempo a *lentissimo*. En el último verso, una tercera sección C de cuatro compases, nuevamente cambia el tempo, ahora *lento*, y el metro (a 4/4). El esquema formal resulta en una sucesión de secciones ABC (figura 5).

A				Trans.	B			C	Coda
(Estrofa 1)					(Estrofa 2)				
v1	v2	v3	v4		v1	v2	v3	v4	
3	2	2	2	(1)	4	4	4	4	1
9					17				
Lento				Andante sos.			Lentissimo	Lento	
4/4				6/4				4/4	

Figura 5: Esquema formal de *A Madonna!*

³² De Zerbi, Rocco. “A Madonna!”, *La Revista Teatral*, VIII, 5, 1906, snp.

³³ Una subdivisión alternativa de la sección, y quizá más precisa, que la que se propone en el esquema podría ser 3+2+1+1+1, donde se agrega una subdivisión con el final del tercer verso y el comienzo del cuarto (con acento en el tercer tiempo del compás).

A

Lento

1-3 Ar - de-re si - len-zio - so in - nan-zi_a vo - i

3-5 Sic - co - me ce - ro in - nan-zi_a sa-cro_al - ta - re

5-7 E co-si_ar - den - do con - su - mar - mi

7-9 *Andante sostenuto*

e poi Di me nes - su - na traccia_in voi re - sta - re
verso 3 verso 4

B

11-14 E - ran questi_O Ma - don - na i vo - ti mie - i

15-18 E nul-l'al-tro_O Ma - don - na og - gi vor - re - i

19-22 *Lentissimo*

Ve - der - vi u - dir - vi_a - mar - vi

C

23-26 *Lento* *perdendosi*

e ri-piomba - re Nelnulla_e-ter - no dell' - im - men - so ma - re

Figura 6: Sintaxis melódica comparada de los versos de *A Madonna!*

La tonalidad es Sol mayor. La armonía de la primera sección es inestable ya que no llega a la tónica hasta el final (compás 9). Sin embargo, el plan tonal no se mueve a regiones lejanas³⁴.

³⁴ Hay dos alteraciones fa $\flat$ y sol $\sharp$ en un ζ pasaje sobre re menor? Se caracteriza también por el agregado de séptimas y novenas en los acordes. En cuanto a lo melódico, el ámbito es de re ^{4} a la ^{5} (de la partitura) y la melodía se mueve mayormente por grado conjunto y saltos de tercera. También hay saltos de cuarta, cuarta aumentada (compas 2), quinta y octava.

Conclusiones

El análisis de las obras permite señalar algunas generalidades. Se trata de piezas breves, mayormente lentas y divididas en secciones con características contrastantes –en carácter, metro y/o acompañamiento–. Excepto la de Serpentine, se caracterizan por la variedad en la “*pronuncia* melódica de los versos”, en forma de melodía no estrófica.

Asimismo, se pueden encontrar algunas diferencias, fundamentalmente en cómo solucionaron los compositores un mismo metro poético. El resultado da una variedad al conjunto digna de nota: una forma rondó (*Un organetto...*), una de melodía no estrófica o *durchkomponiert* (*A Madonna!*) y otra con esta misma característica pero más cercana a la sintaxis melódica estándar o más habitual de dos frases de ocho compases (*Primo-Vere*).

Si se tiene en cuenta que eran piezas destinadas a la ejecución hogareña por aficionados o estudiantes de música en las aulas de los conservatorios –aunque ello no quita que puedan haber formado parte de algún programa misceláneo de concierto–, podemos postular cierta condición pedagógica de este repertorio. Fundamentalmente, por haber podido habitar la escucha del público local a una forma muy extendida de creación musical italiana y, a su vez, muy característica de esa cultura y su sensibilidad. En este sentido decimos que los *baúles* y *petacas* de los músicos inmigrantes traían mucho más que páginas de música escrita; traían expresadas en ellas, como diría Croce, “masas de sentimientos”³⁵.

³⁵ Véase, entre otros, Croce, Benedetto. *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

José Ignacio Weber: doctor en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Auxiliar docente de Metodología de la Investigación (FFyL-UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Musicología. Miembro del equipo editorial de la *Revista Argentina de Musicología* y secretario de redacción de *AdVersus. Revista de semiótica*.

Voz, música y palabra en la obra de Mariano Etkin

Leandra Yulita
Carlos Mastropietro
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

En su producción musical, Mariano Etkin usa la voz en muy pocas obras y sólo tiene una con texto. Sin embargo la palabra posee una importancia crucial en el universo de Etkin. A través de sus artículos, reportajes y escritos teóricos se va trazando un mapa de, no sólo sus intereses musicales, sino también de los literarios.

El presente trabajo propone explorar en la obra del compositor, su relación con la voz y la palabra. Para esto se estudia tanto su única obra con texto, las citas de obras de otros autores que usa en sus piezas y las composiciones en las que usa la voz incorporada dentro de la textura instrumental. Entre estas últimas, *Vocales* se distingue como la obra vocal por excelencia.

Conceptos clave: Etkin, obras, voz, citas, texto.

Voice, Music and Words in Mariano Etkin

Abstract

Mariano Etkin uses voice in very few works and only has one with text. Nevertheless, words have a crucial importance in the universe of Etkin. Through his articles, interviews and theoretical material, an idea of his not only musical but also literary interests can be drawn. This paper proposes to explore in the music of Etkin his relationship with voice and words, by studying his only piece with text, the quotations of other composers that he uses in his pieces and his works in which the voice is within the instrumental texture.

Keywords: Etkin, works, voice, quotations, text.

En la producción musical de Mariano Etkin pocas son las obras en las que utiliza la voz y sólo en una de ellas recurre al texto. La palabra, el texto, tienen una importancia crucial en el universo de Mariano Etkin. A través de sus artículos, reportajes y escritos teóricos se va trazando un mapa de, no sólo sus intereses musicales, sino también de los literarios.

El presente trabajo explora en la obra del compositor, su relación con la voz y con la palabra. Más allá de lo estrictamente musical surgen en sus piezas cuestiones relacionadas con la literatura. En este sentido una característica que da cuenta de esta relación, es que varias de sus obras llevan referencias literarias en su título o en epígrafes. Este es el caso de *Homenaje a Filifor forrado de niño* (1966), en relación con el personaje de Witold Gombrowicz¹; *Locus solus* (1989), título de una novela de Raymond Roussel²; *La sangre del cuerpo* (1997), tomado de una frase de George Bataille³; y *La naturaleza de las cosas* (2001) de un texto de Lucrecio⁴. A la vez, la partitura de la obra *Entropías* (1965) presenta un epígrafe de Antonin Artaud⁵; debajo del último compás de *Umbrales* (1976) hay un texto de Daniel Moyano extraído de *El trino del diablo*⁶; un epígrafe con texto de Giacomo Leopardi en *Vocales* (2013)⁷; y finalmente el fragmento tomado de *Eneida* de Virgilio “Hay lágrimas en las cosas y a la mente lo mortal conmueve” es usado como texto al final de *Lágrimas sobre lágrimas* y como epígrafe en *Lágrimas*, ambas de 2016, sus últimas obras.

Otro aspecto es la palabra cantada, por un lado lo referido a obras de otros autores en sus composiciones y por otro lado, las piezas en las que concretamente usa la voz. En cuanto a la primera vertiente, promediando la producción musical de Etkin, aparecen citas no convencionales de obras de compositores que sí usaron texto cantado. Nunca de manera evidente pero presentes. Esto sucede ya en *Recóndita armonía* de 1987 en la que toma de manera oculta la referida aria de *Tosca* de Puccini⁸, que también cita luego de forma más explícita en *La naturaleza de las cosas* (2001)⁹ y, a partir de la obra para

¹ Personaje de *Ferdydurke*. Capítulo “Filifor forrado de niño”.

² Roussel, Raymond. *Locus solus*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2011.

³ “Dios, qué triste es la sangre del cuerpo en el fondo del sonido”. Bataille, George. *Intercambios y correspondencia 1924-1982*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008, p. 57.

⁴ *De rerum natura*.

⁵ Artaud, Antonin. “L’Osselet Toxique”, *La Révolution surréaliste*, 11, 1928, p.12. [“Voici l’étrange sinistrement familier”].

⁶ Moyano, Daniel. *El trino del diablo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 103. [“... ¿de qué manera no te das cuenta? - / -se me llena la cabeza de sonidos...-”].

⁷ “Arcano es todo, menos nuestro dolor.”

⁸ Véase Monjeau, Federico. *La Invención Musical*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 174.

⁹ Véase Monjeau, Federico. “Etkin tardío”, *Revista argentina de Musicología*, 14, 2013, pp. 77-89.

guitarra *Estuche de lágrimas* compuesta en 2007, hay un uso más frecuente de materiales melódicos tomados directamente de arias o canciones.

En esta línea puede encontrarse en esta última pieza la referencia al aria “Una furtiva lágrima” de *L’elisir d’amore* de Donizetti en varias oportunidades, como es el caso del fragmento de la figura 1, en donde la presenta en forma cabal desde la relación interválica y con una pequeña modificación en el ritmo al duplicar el valor de la segunda nota por la inserción del silencio de corchea¹⁰.

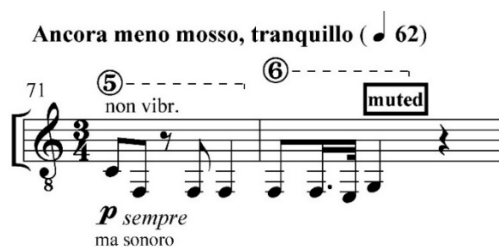


Figura 1. *Estuche de lágrimas*, compases 71 y 72

En el *Segundo estudio para lágrimas* (2009)¹¹ vuelve a aparecer el aria de Donizetti, la cual puede apreciarse, por ejemplo, en la intervención del clarinete de la figura 2 (compases 120 a 122), donde mantiene los intervallos y amplía la relación de duraciones de las tres últimas notas. En esta obra también cita “Un bel dì Vedremo”¹², como se ve en el fragmento de la figura 3 distribuida entre el corno y el clarinete, y “Liebeslied” de *Die Dreigroschenoper* de Kurt Weill que aparece de manera menos literal en más de una ocasión¹³.

Figura 2. *Segundo estudio para lágrimas*, compases 119 a 122

¹⁰ El silencio de corchea del compás 71 no opera como tal ya que en la partitura indica que se debe dejar las cuerdas sonando salvo indicación contraria.

¹¹ Para clarinete, corno y violonchelo.

¹² Del segundo acto de la ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini.

¹³ Por ejemplo en el clarinete en los compases 40 a 43, en el clarinete junto con el corno en los compases 97 a 100, entre otros.

Figura 3. *Segundo estudio para lágrimas*, compases 22 a 27

En la obra *Alte Steige* (2012)¹⁴ surge evidente en dos oportunidades una cita de la canción “Sur les lagunes” de Berlioz (*Les nuits d’été*), una de las cuales puede verse a cargo del clarinete en el ejemplo de la figura 4, donde se presenta con las mismas notas y ritmo que el original, pero en un registro más agudo¹⁵. Este fragmento de la pieza de Berlioz lo vuelve a usar de diferentes modos en *Lágrimas* (para orquesta sinfónica), en donde también aparece en forma clara y ampliado hacia el final de la pieza, entre los compases 138 y 140, restando luego solo ocho compases para el cierre.

Poco meno mosso (♩. 44 / ♩. 132)

Figura 4. *Alte Steige*, compases 40 a 43

¹⁴ Para clarinete, trompeta y trombón.

¹⁵ La otra presencia de la cita donde respeta los intervalos y las duraciones se da en el registro más grave del clarinete, transpuesta un tono más agudo, en los compases 90 a 93.

El interés por estas arias o canciones no sólo proviene de su construcción musical sino también del significado que tienen los textos presentes en ellas. En este sentido, el uso de estos materiales conectan estas obras alrededor de la idea de la lágrima, idea que mantiene hasta su última composición *Lágrimas*.

Dentro del corpus de su obra, las piezas que incluyen la voz son: *Frente a frente* (1983), *Caminos de Caminos* (1989), *De la indiferencia* (1998), *Cinco poemas de Samuel Beckett* (2005), *Composición 2010 N°1 a*, *Composición 2010 N°1 b* (2010) y *Vocales*. De estas obras, las únicas con texto son *De la indiferencia* y *Cinco poemas de Samuel Beckett*, en las que usa únicamente la voz hablada que, además, no se superpone con la música.

*De la indiferencia*¹⁶ surge de un encargo para el concierto *Manchas en el silencio* con textos de Samuel Beckett¹⁷. “Esa era una obra abierta, donde incluso los textos los elegían los intérpretes. Y no me gustó.” Dice Mariano Etkin en una entrevista¹⁸.

La obra estaba construida por bloques musicales que se podían intercalar con el texto libremente, según lo indica en la partitura¹⁹. Quizás pensó que lo abierto de la obra musical resolvía la problemática de componer una música que pudiera convivir con cualquier texto del escritor. Fácil imaginar que no le gustara. Decía en un reportaje: “Hace mucho abandoné la improvisación, no quiero que los intérpretes tomen decisiones, no me interesan las decisiones que puedan tomar”²⁰.

El peso de la palabra, que buscaba con precisión en cada escrito suyo, y una exigencia obsesiva a la hora de componer eran imposibles de compatibilizar con que cualquier tipo de material para su obra no lo eligiera él, “[...] una elaboración minuciosa de eso que ha impuesto en mí la necesidad o el deseo de componer. 'Sangro sobre cada frase', decía Russell; y yo creo que sangro sobre cada nota”²¹.

¹⁶ Para clarinete bajo, trombón, violín, violonchelo, percusión (platillos, tam-tam grave, vibráfono) y recitante.

¹⁷ II Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Teatro San Martín, Temporada 1998.

¹⁸ Fischerman, Diego. “La poesía de Beckett es como un desierto ondulado”, *Página 12*, Buenos Aires, 22 de junio de 2006.

¹⁹ “Los 9 fragmentos que integran esta obra fueron concebidos para ser intercalados en una lectura de textos de Samuel Beckett. Pueden ejecutarse en cualquier orden pero debe hacérselo en su totalidad, siendo posible repetir, cualquier cantidad de veces, algunos fragmentos o todos. No es necesario que las repeticiones sean consecutivas”.

²⁰ De La Fuente, Sandra. “Contra la improvisación” [entrevista a Mariano Etkin], suplemento Ñ, diario Clarín, Buenos Aires, 3 de abril de 2004.

²¹ Dice Etkin en Saavedra, Guillermo, “La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin”, *Teatro. Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, 102, 2010, pp. 76-81, 81.

De esta manera, unos años después, reescribe la obra transformándola en *Cinco poemas de Samuel Beckett*²² en la que no sólo elige sino que también traduce los textos. En esta reescritura asigna un lugar a cada fragmento de texto y a cada uno de los nueve segmentos musicales de la pieza original, agrega tres nuevos al final y da instrucciones precisas sobre la interpretación que quiere del recitante²³. Para la única interpretación de esta pieza, Etkin trabajó con la actriz María Inés Aldaburu; al consultarla sobre este trabajo comentó que había sido muy difícil hacerlo, se reunían y trabajaban varias horas en cómo decir los poemas. La premisa era que lo personal no invadiese la nada beckettiana. Un decir en el que sólo estuviera presente la palabra despojada de cualquier otra intención en la interpretación. Está claro porqué retiró de catálogo *De la indiferencia*.

En las demás obras que incorporan la voz prescinde totalmente del texto y mayormente sólo usa fonemas. En *Composición 2010 Nº1 a* y *Composición 2010 b*, escritas para sexteto vocal²⁴, sólo pide como indicación general vocalización con “u”, no nasal y no muy cerrada. En *Frente a frente* y *Caminos de Caminos*, la voz actúa prácticamente como un instrumento, con algunas particularidades adicionales en la primera. *Vocales* también sólo usa fonemas, pero reúne además otras características que la distinguen claramente del resto.

En *Caminos de Caminos*²⁵, se anticipa a cualquier clase de duda acerca del rol de la voz al advertir ya en las indicaciones de la partitura que la misma participa como un instrumento más del conjunto, no debiendo destacarse por encima de los demás. Esto queda claro a lo largo de toda la pieza, en la que genera diferentes modelos de conformaciones instrumentales del ensamble, donde la voz usa solamente los fonemas o, e, u, l y m. Incluso, un detalle que refuerza la idea de equiparar la voz con los instrumentos, es que ésta no participa durante un lapso importante de la pieza (cerca de 4 minutos)²⁶.

Acerca de la obra *Frente a frente* comenta Etkin:

²² Igual conjunto de instrumentos que en la obra *De la indiferencia*.

²³ “La enunciación de los poemas deberá hacerse sin énfasis teatrales ni exageraciones expresivas, buscando un tono más cercano al habla usual que a la recitación artificiosa, tono que será el mismo para todos los poemas. Siempre se utilizarán traducciones al idioma que se hable en el lugar de la ejecución. De no existir, debe recurrirse a las versiones originales”.

²⁴ *Nº1 a*: dos mezzosoprano, dos contraltos, dos barítonos y dos bajos. *Nº1 b*: dos soprano, mezzosoprano, contra tenor/barítono, barítono y bajo.

²⁵ Para flauta en sol, clarinete bajo, mezzosoprano, viola y piano.

²⁶ Para un estudio más detallado de las conformaciones instrumentales y otros aspectos de la obra, véase Mastropietro, Carlos. “Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”, en Federico Sammartino y otras (eds.), *Actas de las XX Conferencia de la AAM y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*, AAM, Buenos Aires, 2013, pp. 191-203.

Una canción revolucionaria de Silvestre Revueltas titulada "Frente a frente", escrita con motivo de la Guerra Civil Española. Más que por cualquier otra característica, la recuerdo por la combatividad que transmitía. Esa idea de confrontación, aunque desprovista del elemento combativo, fue uno de los impulsos para componer "Frente a frente"²⁷.

En esta pieza²⁸, como se mencionó, la voz está integrada a la conformación instrumental de diferentes maneras. Al comienzo de la pieza (algo más de 30 segundos) le asigna sílabas a cada ataque (ni-lu-ce-ni-ce-lu-ni) que, en ese contexto donde la voz se desenvuelve de forma idéntica y en el mismo ámbito registral que el resto de los instrumentos, como puede verse en la Figura 5, carecen de toda posibilidad de inteligibilidad.

Figura 5: *Frente a frente*, primer sistema

La vocalización del resto de la obra, a excepción de dos oportunidades en las que reaparece el binomio ne-lu, sólo usa las cinco vocales pronunciadas en español. En varios momentos de la partitura²⁹ utiliza el recurso de exhalar gran cantidad de aire en simultáneo con el ataque de la vocal, indicado en la partitura con la abreviatura "Ex" seguida de una pequeña flecha, según se puede apreciar en el segmento de la figura 6.

²⁷ Etkin, Mariano. "Alrededor de México", *Revista Lulú*, 1, 2, 1991, p. 33.

²⁸ Para flauta, clarinete, percusión (bongó y tumbadoras), contralto y contrabajo.

²⁹ En el segmento que va desde el compás 12 después de A hasta F y luego en cada uno de los 9 ataques de la voz a partir de J hasta el final de la obra.



Figura 6. *Frente a frente*, página 14, segundo sistema

Este recurso sin duda proviene de la siguiente explicación del compositor:

Otro estímulo importante [para la composición de *Frente a frente*] fue el sonido de la palabra ‘ha’, ‘agua’ en idioma maya yucateco [...]. De hecho, ese sonido interviene literalmente. “La ‘hache’ es exhalada con gran velocidad y culmina con un golpe de glotis que interrumpe bruscamente el sonido de la brevísimas ‘a’ y el ruido de creciente intensidad que la precede y acompaña. El corte es tan brusco que permite imaginar al hablante o cantante necesitando exhalar, en silenciosa continuidad, el aire restante luego del golpe de glotis³⁰.”

Aunque este modo de ataque distingue a la voz del resto del conjunto, en ningún momento se deduce de la obra, que la voz deba sobresalir por sobre los instrumentos, si bien esto depende en gran medida de la forma de emisión de la cantante. En este sentido, el modo vocal a usar debería tener poco vibrato y equilibrar el timbre y la intensidad con el resto de los instrumentos, de lo contrario, por ejemplo un tipo de canto lírico o similar, atendería contra la concepción de la obra.

Otro detalle de la pieza posiblemente ligado a la forma de pronunciación de la palabra “ha” es el *slap* del clarinete, que se relaciona rápidamente con el citado golpe de glotis con el que culmina dicha palabra maya (figura 7, compás 3).

Estos elementos vinculan directamente lo musical, aunque no con un texto en este caso, sí con una palabra.

³⁰ Etkin. “Alrededor de México”, p. 34.

Figura 7: *Frente a frente*, página 3, primer sistema

En *Vocales*, escrita por encargo para dúo de barítono y piano, la voz también vocaliza, pero esta vez en un contexto de figura por sobre el piano, el cual aparece como fondo. Esta preeminencia es claramente una decisión compositiva, por cierto curiosa en el universo musical de Mariano Etkin.

El piano ejecuta, en forma habitual, una textura acórdica conformada mayoritariamente por simultaneidades de entre 2 y 6 notas, donde en ocasiones usa la variante de atacar alguno de los sonidos con posterioridad al resto, lo que genera un incipiente movimiento melódico (Figura 8, compás 25). En cuanto a las intensidades, se mueve en el orden de *pppp* y *p*, incluye algunos *mp* a partir del compás 42 y un solo *mf* en la nota de la mano izquierda del compás 34.

La voz presenta un rango de intensidades que va del *pianissimo* (*pp*) al *forte* (*f*), tanto sostenidos como en contexto de *crescendi/decrescendi* y requiere cinco modos de emisión diferentes, según se explica en la partitura: altura normal; altura aproximada, inestable, con aire (graficada como en los compases 25 a 27 de la Figura 8); altura aproximada, estilo *Sprechgesang* (compases 21 y 24); altura aproximada, emisión forzada, “estrangulada”, muy inestable (segundo ataque del compás 28) y sólo aire (primera nota del compás 28).

Figure 8 shows musical notation for measures 21 to 28. The vocal part (top staff) is in bass clef, and the piano part (bottom staves) is in treble and bass clefs. The vocal part includes lyrics 'a', 'a', 'a', 'ae', 'ao', 'a', 'a', and 'niente'. The piano part includes a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *mp*. The vocal part includes a double bar line and a repeat sign.

Figura 8. *Vocales*, compases 21 a 28

En cuanto a las alturas, se desenvuelve mayormente por medio del ataque de una nota tenida que culmina en un *glissando* de tono o semitono (Figura 8, compases 23 a 24, 26 a 27), o los eventos integrados únicamente por un *glissando* de los mismos intervallos (compás 21)³¹, exceptuando algunos pocos ataques que sostienen la altura, como se da por ejemplo en los compases 22, 25 y 28 de la figura 8³². Para la nota más aguda de la voz (do central), reserva la anticipación del ataque por un *glissando* de semitono.

Teniendo en cuenta las características descriptas, queda claro que el rol preeminente con el que se identifica la parte vocal, se da por contraste con el comportamiento del piano y no por tratarse de un claro diseño figurativo.

La última intervención de la voz consiste en un grito que debe durar cerca de 26 segundos, se desarrolla en un registro que comienza un tono por encima de la nota más

³¹ Siempre unidireccional, excepto un par de ellos en donde el *glissando* asciende y desciende (compases 8 y 14).

³² Los otros momentos en que la altura se mantiene fija, se da en los compases 11, 12 y 36.

aguda alcanzada por la voz en la pieza y está especificado de la siguiente manera en la partitura:

El grito final debe ser estentóreo, en un único fiato, con la máxima energía e intensidad. Timbre y altura, lenta e irregularmente cambiantes, dentro del ámbito indicado. Siempre debe ser demostrativo del dolor más profundo. Evitar expresiones corporales o faciales que lo vuelvan visualmente teatral.

A la vez, similar a lo que sucede en *Frente a frente* solo utiliza vocales, en este caso a, e y o, y en dos ocasiones la i, donde conforma la sílaba “ai” la que rápidamente se vincula con el dolor mencionado en las indicaciones y en el grito final³³.

Con estas cuestiones surge la tentación de relacionar estas dos obras, la primera y la última en las que usa la voz. Tal vez las vocales de *Vocales* (tanto las utilizadas por la voz como la del título), en parte surgen como evocación a *Frente a frente*, así como también el uso de sonidos con aire y el aire sólo, a lo cual también puede añadirse, pensado como derivación de aquellos, los sonidos inestables de *Vocales*. También tienen cierto punto de contacto el diseño de los movimientos de la voz, una nota tenida que culmina o comienza en un *glissando* de tono o semitono, recurso que aparece en gran parte de la intervención de la voz en *Vocales* y en varias ocasiones durante un importante lapso en *Frente a frente* (figura 7)³⁴. Esta equivalencia puede tener sustento, además, en el hecho de que este tipo de relación se da también entre otras obras de la década del ‘80 con algunas de las últimas, como es el caso del comienzo *Caminos de Cornisa* y *Lágrimas sobre lágrimas*³⁵.

En este contexto, más allá de la comparación entre estas dos obras, *Vocales* es claramente la obra vocal por excelencia dentro del corpus de composiciones donde usa la voz. Una canción para voz y piano en la que tanto la instrumentación como la ausencia de texto dice sobre esta relación paradójica entre voz, música y palabra, presente en la obra de Mariano Etkin.

³³ “Todos los sonidos de la parte vocal deben interpretarse como si fuesen quejidos, más o menos intensos, causados por un dolor físico o espiritual. Se debe poner especial cuidado en evitar cualquier semejanza con expresiones de goce sexual. Asimismo, debe evitarse la gestualidad excesiva, teatral”.

³⁴ En el segmento que va de A en página 2 a E en página 7.

³⁵ Véase Mastropietro, Carlos. “Mariano Etkin: pensamiento y música”, en Corrado, Omar (comp.), *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, en prensa, snp.

Leandra Yulita: Estudió Licenciatura en Música en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP dónde tuvo como maestro de Composición a Mariano Etkin. Completó su formación con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaïdis. Desarrolla su actividad docente en la Facultad de Bellas Artes, UNLP dónde es Profesora Titular de Introducción a la Composición y Profesora Adjunta de la Cátedra de Instrumentación y Orquestación. Es profesora de Instrumentación en la Escuela Universitaria de Música Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). Hasta el 2016 tuvo a su cargo la Cátedra de Análisis Musical en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Ha dictado cursos y talleres de Análisis de Música del siglo XX y de Instrumentación. Es integrante del proyecto de investigación *Los fenómenos tímbricos como herramienta de estudios de Instrumentación, Estilística y Creación musical* que dirige Carlos Mastropietro. Como compositora sus obras se tocaron en Buenos Aires, La Plata y Montevideo

Carlos Mastropietro: Es compositor, graduado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde fue alumno de Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Manuel Juárez. Posteriormente amplió su formación como compositor con Coriún Aharonián (Uruguay). Sus obras obtuvieron distinciones nacionales e internacionales y fueron interpretadas en Argentina y otros países de América y Europa. Algunas de ellas fueron realizadas por encargo de diferentes instituciones y ensambles musicales. Es Prof. Titular de Composición III, Prof. Titular de Instrumentación y Orquestación e Investigador en la Facultad donde se graduó. También dictó diversos cursos y seminarios de Instrumentación y Orquestación en el exterior. Es autor y compilador del libro *Música y timbre - El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (2014), coautor de libro *Hallowe'en de Charles Ives* (2001), y autor de diversos artículos publicados en libros y otros medios especializados.